



مجلة فصلية تصدر عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق

العدد 121 شتنبر 2005 السنة الثلاثون

المدير المسؤول

د. علي عقلة عرسان

رئيسة التحرير :

د. بثينة شعبان

أمينة التحرير :

د. ناديا خوست

هيئة التحرير :

عدنان جاموس

لطيفة بوب

خالد حداد

رفعت عطفة



مكتبة لسان العرب

www.lisanarb.com

lisanerab.com

رابط بديل



مَكْتَبَةُ لِسَانِ الْعَرْفِ

أ. علاء الدين شوقي

رابط بديل
lisanerab.com

www.lisanarb.com

تنويه

تعتذر هيئة تحرير الآداب الأجنبية عن قبول أية مادة غير مرفقة بالأصل الأجنبي؛ كما ترجو الهيئة من السادة المترجمين كتابة اسم المؤلف والمترجم وعنوان المادة والمرجع باللغة الإنكليزية أو اللغة الأصلية التي كتب بها النص.

وترجو هيئة التحرير أن تكون المادة المترجمة مطبوعة على وجه واحد من الورقة، وأن تثبت المصطلحات الأجنبية في هامش مستقل ملحق بالنص. علماً بأن المادة المقدمة لا تعاد سواء نشرت أم لم تنشر.

■ concents ■

□□

■————— 198 —————■
■————— ازداب الاجنبية —————■

دعاة

إلى السادة المترجمين:

تتوى مجلة الأدب الأجنبي نشر ملفات خاصة عن كل من "الأدب الصيني"، و"الأدبالأرمني"، و"الأدب الأندونيسي"، يرجى من الباحثين والمترجمين الراغبين بالمساهمة في الملفات المذكورة إرسال موادهم وترجماتهم إلى المجلة مرفقة بالأصول.

2

العرب والعالم

د. بثينة شعبان .

حين كان العرب في طور قوتهم و مجدهم استخدموا هذه القوة و المجد لتعزيز الحركة الثقافية و الفكرية و الحضارية بين شعوب الأرض و بدلاً من أن يركزوا على تأكيد تفوقهم و الزهو بهذه التفوق اختاروا أن يعكفوا على ترجمة الآداب و العلوم من السريانية و اليونانية و الهندية إلى العربية و انخرطوا في تلاقيع غني و مغن بين الثقافات و الآداب و العلوم و على الثقافة العربية اليوم تعبر بمناج مختلفة عن هذا الانفتاح الفكري و الإنساني و الذي مثل حصنًا منيعًا للعرب ضد كل أشكال الطائفية و العنصرية و العرقية و لذلك ليس لدى العرب اليوم ما يعترضون عليه في تاريخهم أو ما يستتب لهم الشعور بعقدة النسب كما لدى الآخرين و الذين يضطرون اليوم لاتخاذ موقف لا تفسير لها في عالم اليوم سوى التكفير عما حدث في عقود مضت.

و يكتسب هذا الإرث الحضاري العربي أهمية كبرى اليوم في عالم تتشرذم قواه المختلفة لتولد أشباحاً تهدد بصراع الحضارات و الادعاء بتفوق ثقافات

على أخرى أو دول على أخرى أو شعوب على شعوب أخرى مما يولد شعوراً عنصرياً لدى البعض و شعوراً بالاضطهاد والإجحاف و انعدام العدالة لدى البعض الآخر. و في هذا المناخ المتوتر و الذي يثير الشكوك و الشبهات و لا يدعى إلى الاطمئنان من أي طرف تجاه الطرف الآخر تتغير حركة الترجمة و التأليف و التناقل و التفاعل الفكري، بل ينشغل العالم بالتركيز على بور الخطر بعد أن تم تقسيم العالم إلى معسكرين، و على جهد كل طرف الذي أصبح يشعر بأنه من ضحايا إرهاب الطرف الآخر لصد هذا الخطر القادم إلى مجتمعاتهم من مجتمعات أخرى تتوجه و ترعاها. و في هذا المنطق نفسه ما ينافق كلّ ما أنت به الأديان السماوية و صفة الرسائل البشرية المترورة على مرّ العصور إذ اعتقد البشر على التفكير بالإنسان و إنسانيته و تقواه و صلاحه أو عدمه دون أن يعتمد ذلك على موطنه ولادته و نشاته أو على العرق الذي ينتهي إليه أو الدين الذي يعتنقه. من هنا أهمية قوله تعالى: يا أيها الناس إنا خلقناكم من نار و أثني و جعلناكم شعوراً و قبائل لتعارفوا إن أكرمكم عند الله أتقاكم" (سورة 49- رقم 13) دون تحديد الجنس أو اللون أو العرق أو الدين. و إذا عدنا إلى الحرية الفكرية التي منحها الله سبحانه و تعالى في قوله الكريم للبشر أن يؤمّنوا أو لا يؤمّنوا و أن يهتدوا بهدي الدين إن شاؤوا حيث خطاب الرسول (ص) قائلاً "إِنَّكُمْ لَا تَهْدِي مِنْ أَهْبَطَ وَلَكِنَّ اللَّهَ يَهْدِي مِنْ يَشَاءُ" كما قال الله سبحانه و تعالى "فَمَنْ شَاءَ فَلِيؤْمِنْ وَمَنْ شَاءَ فَلِيَكْفُرْ" كما خطاب نبيه (ص) بقوله "وَمَا أَنْتَ عَلَيْهِمْ بِوَكِيلٍ"؛ و إذا كان الله سبحانه و تعالى لم يقبل بأن يكون نبيه (ص) وكيلةً على الناس و ذلك تكريماً للإنسان و احتراماً لعقله و فكره فكم يجب أن نعجب ممن يحاولون إحكام الوصاية اليوم على شعوب و بلدان بحجّة أنها غير قادرة على صياغة مستقبلها و تغيير واقعها و أنها بحاجة أن تهتمي بهدي التقدم الصناعي و التقني الذي توصلت إليه الشعوب الأخرى.

و في هذا الإطار يقوم بعض المغرضين بإجراء خلط متعدد بين المفاهيم لغایات غير نبيلة. ففي الوقت الذي لا ينكر أحد التقدم العلمي و

التكنولوجي و الصناعي الذي توصلت إليه بعض الدول دون الدول الأخرى و في الوقت الذي يدرك الجميع التباين بين الدول اقتصادياً و عسكرياً فإن هذا يجب ألا يتمزج بنظرة و كان الشعوب التي لم تتحقق وضعياً اقتصادياً أو صناعياً مماثلاً أصبحت أقل شأناً في مسيرة الإنسانية لو كانها لا تحظى بكرامة سياسية أو إنسانية مماثلة لما ينتفع به الآخرون. إن جوهر الدين الإسلامي الحنيف هو أنه ساوى بين البشر في الكرامة الإنسانية و عزز من أهمية القيم التي أثبت بها الديانات التي سبقته و خاطب البشر جميعاً بغض النظر عن اللون و العرق و الدين. و تغيرت الثقافة العربية بأنها استوحيت أخلاق الإسلام و انطلقت مبشرة بوحدة الإنسانية و أهمية التفاعل بين مختلف أبناء البشرية تشجيعاً للخير و تحذيراً من الشر.

لما أن يُشار اليوم إلى بعض الشعوب و المناطق و البلدان و كانها هي التي تولد الشر بينما تحاول قوى الخير الأخرى صدّ عنها و عن غيرها فلا شك أن هذا المنطق يمثل في جوهره نظرة عنصرية ضد دين و عرق و شعب قد يوصل الجميع إلى نتائج لا تحمد عقباها. و في هذا الإطار تأتي المصطلحات التي يطلقها البعض اليوم عن "الإرهاب الإسلامي" و هو مصطلح عنصري خطير يحاول أن يوصم الإسلام بالإرهاب بينما يتم تحويل أشنع الجرائم التي يرتكبها الآخرون الماثلون لأوامر إدارتهم و جبوشهم على أنها حوالات فريبة لا تغير عن أخلاق و سياسة الجيش أو الدولة أو الدين الذي ينتمي إليه الجاني.

لن مسار مجلة الأدب الأجنبية التي حرصت دائماً على تقديم خير ما أنتجه الفكر البشري في الأدب و الثقافات المختلفة هو أحد الدلالات على حرص العرب على فهم الآخر و التفاعل معه و الاعتناء بما أنتج و إغاثاته بما نتج. و اليوم يحرص اتحاد الكتاب العرب أيضاً على إصدار مجلات باللغتين الإنكليزية و الفرنسية لنقل مختارات من الأدب العربي إلى القارئ الأجنبي في حرص مخلص و مستمر على هذا التفاعل و التلاقي الذي كان العرب و في كل مراحل تاريخهم مباقين إليه و فاعلين و متوجين له. و لا

شك أن هذا هو أحد أهم المقاييس الحضارية للمواقف الإنسانية لثقافات الشعب. أما الغنى المادي و التقدم التكنولوجي فيمكن اللحاق بهما إذا كانت روح الشعب غنية و متماسكة و حرّة من كل تعصب أو تشنج أو نزرة دوئية للآخرين. من هنا ورغم الضعف السياسي الذي يعترى النظام العربي في مختلف أقطاره فإن العرب قادرون اليوم و غداً على تقييم الأمدوج الأفضل للتعايش و التثاقف و أصبحت اليوم مهمتهم ضرورية أكثر من أي وقت مضى لأن البشرية تغوص في ماديتها و تنسى القيم الروحية و الإنسانية و الأخلاقية و لا بدّ من مثل حضارتهم الروحانية الحقة أن يعودوا للعالم توازنه من خلال لعب دور المتمسك ببوئته و المنتج لثقافته، و المعتز بتاريخه و المتواصل مع حضارته. و لا يساورني شك على الإطلاق أن البشرية جماء ألحوج ما تكون إلى هذا الدور البناء و أنه على العرب أن يخرجوا من الحجر الذي تحاول القوى المعادية فرضه عليهم لأسباب عنصرية أساسها الطمع بأرضهم و مياههم و ثقافتهم و حضارتهم كي يقوموا بالدور الحضاري الذي قاموا به دوماً فيساهموا، كما ساهموا دوماً، بإغناء الإنسانية و ثقافتها و فكرها و أيجيبيتها التي هي أساس نهضتها الفكرية و هم دون شك قادرون على فعل ذلك اليوم كما فعلوا من قبل و أول ما يحتاجونه هو استعادة الثقة بالنفس و بنوا المكان الذي يستحقونه تحت الشمس و هو مكان كان و لا يزال و سيبقى مرموقاً في تاريخ و حاضر و مستقبل العرب، و في هذا الصدد تبقى مجالتنا إحدى الوسائل الحية لبلوغ هذا الهدف النبيل.

أ- المقال

- 1- النثر والنثر القصصي العربيان منذ عام 1948،.
بقلم: ادوارد سعيد
ت: دشائر ديب
- 2- الأدب والتصوير، بقلم: جوليان غراك
ت: زياد العودة
- 3- الأساطير في العالم،..... بقلم ميرسيا إيلياد
ت: حبيب كاسوحة
- 4- النقد الأحدث من الحديث الأسلوبية والبنيوية،
بقلم: هنري جيفورن
ت: موسى عاصي



النثر والنشر القصصي العربيان

بعد عام 1948

إدوارد سعيد

■ ترجمة: د. ثائر ديب ■

عن الإنكليزية

القراءة عملية معقدة، ومقارنة حتماً. والرواية يوجه خاص، إن لم تقرأ قراءة اختزالية على أنها ضرب من ضروب الأذلة أو الشهادات الاجتماعية السياسية، تورط القارئ فيها لا بسبب من براعة الكاتب وحسب بل بسبب من الروايات الأخرى أيضاً. فالروايات العربية جمياً تتسم إلى عائلة، وكل قارئ للروايات هو قارئ لهذه العائلة المعقدة التي تتسم إليها جمياً. أما كيف تتسم، فذلك مشكلة يغسر حسمها في حالات لا تكون فيها الرواية المعنية من التقليد المركزي الأوروبي الغربي أو الأمريكي. ففي تلك التقليد ثمة جيناليوجيا أو سلسلة نسب واضحة، تعود رجوعاً إلى الأوديسة ودون كيخوته، لكنها ترتكز أساساً في القرن الثامن عشر، والتاسع عشر، والجزء الأساسي من القرن العشرين. فما اعتقدنا عليه هو الرواية بوضعيها خطأً تطرح بالنسبة له الروايات غير الأوروبية أو غير الأميركيكية في المرحلة الحديثة خيارات محيزة. فهل هذه الروايات أشكال من "المحاكاة" (مما بعض، بعبارة فجة، أنها تنسخ كولونيالية من "التقليد العظيم")؟ هل هي أعمال أصلية بحد ذاتها؟ أم أنها ليست هذه ولا تلك؟

واعتقادي، أن مثل هذه الخيارات تشوشنا أكثر مما تساعدا على القراءة بفهم. فمقارنة روايات لها القدر ذاته من الجدارة لكنها تتسم إلى تقاليد مختلفة لا يمكن أن يعني، ولم يسبق له أبداً أنعني، الحكم لواحدة منها على الآخريات بأنها أكثر أصالة أو بأنها ليست مجرد نسخة. فالآدب جمياً، بمعنى محاكاهي ضيق معين،

■ contents ■

هو نسخة من شيء ما؛ والأصلية في واقع الأمر هي فن إعادة ترکيب المألف. وهذا بالضبط هو الأساس الذي استندت إليه الرواية. فالروايات لا تحاكي الواقع وحسب، بل تحاكي أيضاً بعضها بعضاً؛ وهذا هو الشرط الطبيعي لوجودها وسر دوامها كشكل. غير أنه إذا ما كان للرواية الأوروبية الغربية سلسلة نسب خطية طويلة تربط أعضاءها ببعضهم بعضـاً (على نحو سنتحـمته حالياً)، فإننا نجد في التقليد الروائي الأقرب عهداً، ومن بينها التقليد العربي، أن كلـاً من تاريخ وبنية هذا الشكل مختلف. وهذا الاختلاف هو في المقام الأول مسألة تتعلق بوجود الشكل (فوجود الرواية العربية أقصر، لأنه لم يبدأ إلا في القرن العشرين)، كما تتعلق بالظروف التاريخية، والمنهج الجمالي.

وفي مدخل وجيز من هذا النوع يصعب على المرء حتى أن يبدأ باستيعاب جميع هذه الفروق؛ أو، بقدر ما يتعلق الأمر بالرواية العربية، أن يتوقع تناول هذه الرواية الأخيرة بما تقتضيه من تفصيل وعناية. غير أنني سأحاول الإشارة أولاً إلى الكافية التي تعيـد فيها الرواية العربية في تاريخها وتطورها تبـيـبـاً، أو توزيعـاً، الشروط التي كانت الرواية الأوروبية قد وجدـتـ في ظلـهاـ. ولسوف يستغرق ذلك الجزء الافتتاحـيـ من مناقشـتيـ، والذي سأتناولـ بعدـ حاجـاتـ النـشرـ العـرـبـيـ وضرورـاتهـ المـلـحةـ، خاصـةـ تلكـ التي راحتـ تتعلـقـ فعلـهاـ بعدـ 1948ـ. وبـذـلـكـ أـملـ أنـ أـقـدمـ لـلـقارـئـ خـدـمةـ تـارـيخـيـةـ وـجمـالـيـةـ حينـ يـقـارـنـ، كـماـ يـنـبغـيـ، بـيـنـ الكـاتـبـةـ الـعـرـبـيـةـ وـضـرـوبـ آخـرـ منـ الكـاتـبـةـ.

كانت الرواية الأوروبية خلال قرنين ونصف القرن من وجودها تتـاجـأـ لـتـطـورـ تـارـيخـيـ مـحـدـدـ وكـذـلـكـ لـتـشـوـهـ، ثـمـ التـصـارـ، الطـبـقـةـ الوـسـطـيـ. والـرواـيـةـ التي لا تـقـلـ عنـ كـوـنـهـاـ مـؤـسـسـةـ بـكـلـ ماـ تـشـتمـلـ عـلـيـهـ مـنـ تـعـقـيدـاتـ منهـجـهاـ، وـتـنـوعـ مـوـضـوعـاتـهاـ، وـفـتـنةـ بـنـاهـاـ الـجـمـالـيـةـ وـالـفـسـانـيـةـ، وـغـرـضـ روـيـتهاـ المـفـضـلـ، هيـ الشـكـلـ الـأـكـثـرـ اـرـتـيـاطـاـ بـالـزـمـنـ وـتـعـلـقـاـ بـالـظـرـوفـ إـلـىـ جـانـبـ كـوـنـهـاـ الشـكـلـ الـأـشـدـ كـوـنـيـةـ بـيـنـ جـمـيعـ الـأـشـكـالـ الـأـدـيـبـيـةـ ماـ بـعـدـ الـكـلـاسـيـكـيـةـ.

يـدـ أنـ التـارـيخـ فيـ الـرواـيـةـ وـتـارـيخـ الـرواـيـةـ . أيـ الـحـيـاةـ التيـ تـعـكـسـهاـ الـرواـيـةـ كـالـمـرـأـةـ فيـ صـورـةـ لـسـانـدـالـ وـتـارـيخـ الـرواـيـةـ . الدـاخـلـيـ الـخـاصـ بـوـصـفـهاـ شـكـلـاـ منـ الـأـكـبـ . هـمـ شـيـانـ مـخـتـلـفـانـ أـشـدـ الـاـخـلـافـ⁽¹⁾. فـالـأـوـلـ، كـماـ أـحـبـ، هوـ ضـغـطـ دـائـمـ:

⁽¹⁾ يمكنـ لـلـقارـئـ أنـ يـجـدـ تـفـصـلاـ أـوـسـعـ وـأـشـدـ اـنـقـاثـاـ لـلـصـلـةـ بـيـنـ الـرواـيـةـ كـمـؤـسـسـةـ وـالـمـجـتمـعـ فـيـ:

فكل روائي هو ابن زمان، مهما مضى به الخيال أبعد من هذا الزمان. وكل روائي يُقصَّ عن وعيِّ بيته بمقاسمه مع الجماعة التي تجعل منه الظروف التاريخية (الطبقة، المرحلة، المنظور) واحداً منها. ولذا فإن العمل الروائي حتى في فرازته التي لا تقبل الاختزال هو ذاته واقعٌ تاريخيٌّ . واقعٌ لا شكَّ في أنَّ تفصيله مع لحظاته أرهق، وأكثر ظرفية، وأشدَّ خصوصية من التجارب الإنسانية الأخرى. والسرد، باختصار، هو الطريقة التاريخية كما تفهم بالصورة التقليدية جداً. غير أنَّ ما يمكننا من التمييز بين عمل ماركس "الصراع الطبقي في فرنسا" وبين عمل فلوبير "التربية العاطفية" . وكلاهما موضوع ثورة 1848 . هو تاريخ نمط السرد المذبح في داخل السرد. فعمل ماركس يتنسق مع شيءٍ من الخروج على المألوف إلى تقليد في التحليل والمناظرة الجدلية مستمدٌ جزئياً من الكتابة الصحفية؛ أما عمل فلوبير، الذي لا يقلَّ خروجاً عن المألوف على طريقته، فيقف بقوةٍ ضدَّ تقليد مؤسسيٍّ، هو تقليد الرواية، الذي يتبنَّى فلوبير لغته، وضغوطه، وجمهوره . ويدفعها إلى العمل لمصلحته . على نحو لا يستطيع ماركس أنْ يتبنَّاه لعمله.

بين منتصف القرن الثامن عشر والثالث الأول، تقريباً، من القرن العشرين، كانت كتابة الرواية تعني أنَّ من المستحبِّل على الروائي أن يتوجه إلى تاريخ الشكل وتقليله. وإنما أقول ذلك بهذه الطريقة النافية لكي أشدد على الاستقطاب الخصب بصورة استثنائية والقائم في داخل كل رواية جيدة: الاستقطاب بين متطلبات تاريخ الرواية الداخلي ومتطلبات خيال الروائي الفردي. فكتابة رواية كانت تعنى، بالنسبة لدبكنز، وإليوت، وفلوبير، وبليزاك، بدرجة ليست قليلة، تقبل مؤسسة النشر الفচصي وتعزيزها مزيداً من التعزيز. وكما كانت موضوعات الروايات الكلاسيكية العظيمة في القرن التاسع عشر تتبعها على الرومانس الأسري في أغلب الأحيان، حيث نجد بطلاً أو بطلة يحاولان أن يرسما مصيرهما الخاص ضدَّ روابط الأسرة، كذلك كانت هذه الروايات ذاتها سلالةً أسريةً جماليةً ضخمةً لا يمكن حتى لأكبر المخيالات إلا أن تكون من أبنائها أو صبيانها المتدرسين. وتوضح العلاقة التي تربط تولستوي

Harry Levin, *The Gates of Horn* (New York: Oxford University Press, 1963).

أما شأن سأله الشكل الأدبي والواقع الاجتماعي في صورتها العامة فيمكن العودة إلى:

Lucien Goldman, *Le Dieu cache* (Paris: Gallimard, 1955).

وكتلك إلى:

Lucien Goldman, *Recherches dialectiques* (Paris: Gallimard, 1959).

■ contents ■

بستدال، أو دستويفسكي بيلزالك وديكتز، ليضاحاً دقيناً كيف نظرت أشد المخيلات أصالة إلى نفسها على أنها وريثة ماضٍ جمالي راحت تمده إلى عصرها. هذا تحاكي كل رواية لا الواقع فحسب بل أيضاً كل رواية أخرى. ويسبب من خياله كان أن تتمكن تولستوي، بالمحاكا، من الإلادة من تاريخ الرواية الخاص كما مثله له ستدال؛ ذلك أن معجزة النثر الفصصي تمكن في قدرته على استخدام سلسلة نسبة الخاصة بصورة ثلاثة مرة بعد مرة. وهذا ما يصبح بوجه خاص على كل رواية عظيمة، حيث تتمثل جدة هذه الأخيرة (على نحو مدهش ربما) في دفعها مؤسسات النثر الفصصي الموروثة لأن تعمل كحاجز دفاعي في وجه الالاح المتهور سواء من طرف الخيال الفردي أم من طرف اللحظة التاريخية. ولأن الرواية، كما قال لوكاش، "هي ملحمة عالم هجره الإله" فإن "وضع الرواية الذهني هو وضع النسخ الرجالية، والبنية الواسعة لمادتها هي التبييز، أو الفصل بين الداخلية والمغامرة"⁽²⁾. فمن يحافظ للرواية على عالمها العلماني هو كاتب يتوقف نضجه على ضروب من التبييز، موروثة من تاريخ الرواية، بين استيهام ذاتي محض وتاريخ وقائمه محض، بين تفكير أو تأمل يضريران في كل اتجاه وتكرار حتى لا حدود له.

هذا يكون الزمن . أو بالأحرى الزمنية المفهومة بالطراقي المعددة التي أناقشها . هو حياة الرواية من جميع هذه التواحي : فالزمنية، كلحظ تاريخية وكتاريخ للشكل، تجعل ضغط العالم مذعاناً لبنية كلامية . ثم إن مثل هذه الحياة في أوروبا الغربية، وإلى حد معين، في أمريكا القرن التاسع عشر تمنتّت بدعم واسع من القراء والتقاد . فهذا الفريقان أيضاً كانت لهما إسهاماتهما في الرواية بوصفها مؤسسة . ومن مقالات فيلدنج الاستطرادية عن الرواية في رواياته، مروراً بالمعية سيرتن التقنية، وأعمال ستدال وبيلزالك النقدية، إلى التعليقات وتعليقات التعليقات لدى كتاب مثل بروست، وهنري جيمس، وجيمس جويس، فإن الرواية راحت تستخدم روائيين نقاداً . وعلاوة على ذلك فقد أنتجت نقاداً محترفين وعوا على حد سواء . يتذكر المرء هنا أولئك المشتركون الشرهين في الدوريات التي كانت تنشر روايات ديكتر والذين كانوا يعلمون على الدوام ما الذي يريدونه من الروائي . وقد دعم هؤلاء انتضباط الشكل وواقعيته . وهذا التفاعل بين القارئ والكاتب هو تفاعل نقاد به النثر الفصصي : ولعل من شأنه يعود إلى الجزء الثاني من عمل سيرفانتس دون كيخوته، حيث يصادف البطل الهائم

⁽²⁾ Georg Lukacs, *The Theory of The Novel*, trans. Anna Bostock (Cambridge, Mass: MIT Press, 1971), p. 88.

رجالاً ونساء قرأوا الجزء الأول ويتوقعون منه . بل يطالبوه . أن يقوم بأفعال معينة . وبمعنى ما فقد لعب قراء القصص خلال سنوات نضجه دوراً في تفتح الشكل وازدهاره يقارب في عظمته الدور الذي لعبه الكتاب .

غير أنها نجد وضعماً مختلفاً على نحو دراميكي في تاريخ الرواية العربية الحديثة . فالرواية المكتوبة بالعربية في القرن العشرين لها شكلة من الأسلاف ، غير أن أحداً منها لم يكن سابقاً ومفيداً على النحو المقيد مباشرةً والتاجم عن سبق فيلدينغ ليذكر في الزمن . وفي الأدب العربي مجموعة غنية من الأشكال السردية . قصة ، سيرة ، حديث ، خراقة ، أسطورة ، خبر ، نادرة ، ومقامة . لا يبدو أن أيها منها قد أصبح ، كما فعلت الرواية الأوروبية ، النطع السردي الرئيس . وأسباب ذلك معقدة إلى أقصى الحدود ، وهي لن تشغلينا هنا (كنت في غير مكان قد تفكرت في واحد من أسباب هذا الاختلاف بين النثر الفصحي العربي . الإسلامي ونظيره الأوروبي : حيث ينظر التقليد الأدبي الأول إلى الواقع على أنه وأفر ، ومكتبل ، ومحوجه إليها ، في حين يرى الثاني إلى الواقع على أنه غير مكتبل وإشكالي على نحو جذري ، مما يضفي الشرعية على الابتداع⁽³⁾) . غير أن الحقيقة تبقى متمثلة في أن هنالك رواية عربية حديثة خضعت ، خلال القرن العشرين ، لتحولات متعددة ولافقة . ولقد أتتت اليوم تشكيلة واسعة جداً من المواهب ، والأساليب ، والتقاد ، والقراء ، المجهولين إلى أبعد الحدود أو الذين يتم تجاهلهم عمداً خارج الشرق الأوسط ، ومن المؤكد أن اللائمة في هذا الإخفاق المعرفي المؤسف يجب أن تلقى بقدر كبير على كون الهاجم الغربي الحاكم إزاء العرب ينحصر (أو يكاد) بكونهم مشكلة سياسية . غير أنه لم يعد اليوم ثمة مبرر لهذا الإخفاق ، حيث بدأت ترجمات تريلفور لي غاسيك المرهفة (ترجمة زقاق المدقق لنجيب محفوظ ، وأليام الغبار (1) لحليم برकات) وترجمات دينيس جونسون ديفيز تزال الرواج الذي تستحبه فعلاً⁽⁴⁾ .

بيد أن الخلفية الأسرة على نحو خاص والتي تتف وراء الفضايا الشكلية

(3) Molestation , in Aspects of Narrative ed. Hillis Miller (New York: Columbia University Press, 1971) Authority in . and Narrative Fictoin"

(4) انظر أيضاً مقالات لى غاليف :

"Amalaise in cairo: Three contemporay Egyptian Authors" Middle East journal 21.2 (Spring 1967) "Some Recent War-Related Arab Fiction" , Middle East Journal 25.4 (Autumn 1971), "The Literature of Modern Egypt" , Books Abroad 46 (Spring 1972).

والقضايا التاريخية والنفسانية التي واجهها الروائي العربي المعاصر تحتاج لبعض الإيضاح، خاصة حين ننظر إلى الفترة بعد 1948، وبعد 1967، على أنها تشكل مرحلةً تاريخية مميزة بالنسبة للخيال الروائي. وخاصةً أيضاً حين نرى إلى هذه المرحلة باعتبارها مرحلةً تكوينية بالنسبة للموضوع المشترك الحاضر لدى جميع الكتاب في المشرق العربي، وليس لدى الروائيين فقط، خلال ربع القرن الأخير. وأخصّ من ذلك تعدد حين يبقى في آذهاننا على مسار الرواية الأوروبية بوصفها واقعةً مقارنةً تعمل الرواية العربية على إنتاج اختلافاتها العميقة عنها. وسوف أحوال، إذًا، أن أقدم هذه المرحلة بصفتي العلام الكبيرتين اللتين تميزانها وهو ما 1948 و1967، من وجهة نظر أي عربي راغب في الكتابة. ومع أنني أخذ في الحسبان ذلك التذر البسيط من الاتهامية والكتابية الرديئة في الأعوام التي تلت 1948، إلا أنني أعتقد أنَّ العرب الذين كتبوا (روايات، مسرحيات، شعر، تاريخ، فلسفة، جدال سياسي، الخ) قد اضطروا بمشروع بطولي في جوهه، مشروع تحديد هوية الذات والصراع من أجل تعليمها لا يوجد ما يضاهيه على هذا الصعيد منذ الحرب العالمية الثانية. لننظر أولاً في ذلك الوضع الذي تجلَّى كلحظةٍ تاريخية. فيعد عقود من الصراع الداخلي ضد القوى السياسية والسيطرة الأجنبية، ذلك الصراع الذي كانت فيه الهوية السياسية . القومية لا تزال في مراحلها البدئية المحفوظة بالمخاطر . حيث تشابك الدين، والديموغرافي، والحداثة، واللغة كلَّ مع الآخر على نحو شديد الاختلاط . اضطرَّ العرب في كلِّ مكان لأنَّ يواجهوا علاوةً على ذلك واحدةً من أكبر مشاكل الحضارة الغربية التي لم تخلَّ بعد بوصفها مشكلتهم الخاصة، والتي أخذت شكلاً مستقرًا ومثيرًا فعلاً، لا وهي المسألة اليهودية . فالقول إنَّ 1948 قد وضع العرب أمام مقتضيات ثقافية وتاريخية استثنائية هو قول ينطوي على أشد ضروب التبخيس . فذلك العام والسيرورولت التي شكلَّ ذروتها تمهُّل انفجاراً لا تزال آثاره تقع على الحاضر بلا هواة، وما من عربي أمكنه أن يتتجاهل الحدث، مهما كان في تلك اللحظات مسلحاً بالقومية المناطية أو الفقيرية أو الدينية . وعام 1948 لم يقتصر على طرح تحديات غير مسبوقة على جماعةٍ كان يعتريها أصلًاً تطور سياسي استغرق عدة قرون أوروبية ضُغطت هنا في بعض عقود: فهذا في النهاية لم يكن سوى اختلاف في التفاصيل بين المشرق العربي وجميع بلدان العالم الثالث، حيث عانت نهاية الكولونيالية بدايةً مخاضن ذاتيةً قوميةً غير المتحققة . ما طرحة 1948 هو أحجية باقية، طفرة وجودية لم يكن التاريخ العربي مهيئاً لها.

نقد يقول مصري إنّ من كونه أحداث 1948 أكثر من سواه هو العربي الفلسطيني؛ وكذا قد يقول عراقي، أو لبناني، أو سوداني. غير أنّ ما من عربي أمكنه أن يقول بأيّ قدر من الجدية إنّه كان في 1948 بعيداً عن أحداث فلسطين أو بمنأى عنها. ربما كان يغدوه القول بشيء من المنطقية إنّه كان في حسنه عن فلسطين؛ لكنه كان عاجزاً عن القول. نظراً لما تورّطه فيه لغته وتراثه الديني والتقافي في كلّ مناسبة. إنّه أقلّ خسارة، كعربي، بنتيجة ما وقع في فلسطين. وعلاوة على ذلك، فإنّ ما من شيء في تاريخه، أي في الذخيرة أو العجم الذي زوّدته به تجربته التاريخية، كان قد وفرّ له المنهج الوافي لكي يمثل لنفسه دراما فلسطين. فالقومية العربية، والتقاليد الإسلامية، والعقائد المناطقة، وضروب التضامن الطائفي أو الفروي الصنيق، جميعها فوجئت بالنتيجة العامة المتمثلة بالنجاح الصهيوني والتجربة الخاصة المتمثلة بالهزيمة العربية. ما من مفهوم بدا واسعاً بما فيه الكفاية، وما من لغة بدت دقيقة بما يكفي لأنّ توأكب المصير المشترك. ولم يكن من الممكن نسبة ما حدث إلى خلل في الشخصية العربية (إذ لم يفصح مطلقاً عن مثل هذه الشخصية)، أو إلى حكم سماوي ضدّ المؤمنين، أو إلى حادث طيفي في مكان بعيد.

واعتقادي إنّه قد أشير إلى جسامته تلك الأحداث في واحدة من الكلمات التي كثيراً ما استُخدِمت في وصفها، ألا وهي كلمة النكبة. وأشهر استخدام لهذه الكلمة هو في عنوان كتاب قسطنطين زريق «معنى النكبة»⁽⁵⁾، غير أنّ ثمة معانٍ أخرى للنكبة تتعلّق بها حتى في عمل زريق، الذي يقدم تاويلات لانتصار الصهيوني بوصفه تحدياً لتكامل الحداثة العربية. ذلك أنّ الكلمة تشير في جذورها إلى أنّ البلية أو النكبة قد أخذتها انحرافات، خروج عن المسار، ميل خطير بعيداً عن السبيل الذي يمضي قُلماً، مما يجعلها مرتبطة بالضرورة بكلّ ذلك. (وهذا ما يتعارض بالمناسبة مع كلمة أخرى شُتّخدم بصورة أقلّ شيوعاً لوصف 1967: هي النكسة، التي لا تشير إلى أكثر من التقهقر، أو الكبوة الموقعة العابرة، كما في سياق الشفاء من علة ما). وقد ساق تطور سجال زريق في هذا الكتاب صاحبه، كما ساق كثيراً من الكتاب منذ 1948، إلى تاويل النكبة على أنها قطعٌ من أعمق الأنواع. صحيح أنّ الصهيونية قد كشفت ثُلتَّ العرب، وافتقارهم إلى الثقافة التقنية، وعدم استعدادهم السياسي، وما إلى ذلك؛ غير أنّ الأهمّ من ذلك كان الواقع المتمثلة في أنّ النكبة قد أظهرت

(5) Constantine k. Zurayk *The Meaning of Disaster*, trans. R.Bayly Winder (Beirut: Khyats college Book cooperative, 1956).

صدعاً بين العرب وأمكانية استمرارهم التاريخي ذاته كشعب. فالانحراف، أو الميل، عن استمرار العرب الزمني حتى عام 1948، كان شديداً جداً، بحيث غدت القضية بالنسبة للعرب هي إمكانية استمرار ما كان "طبيعياً" بالنسبة لهم؛ أي بقاءهم القومي المتواصل في التاريخ.

والحال، أن ثمة مقارنة لاقتها هناك، وهي مقارنة ستترك أثراًها على الكتابة العربية منذ ذلك فصاعداً. فزريق كان يقول فعلياً إن الانحراف كان من القوة بحيث وضع العرب، كشعب، إزاء شئٍ تاريخي. بيد أنه كان يقول أيضاً إن النكبة قد كشفت للعرب أن تاريخهم لم يجعل منهم بعد آمنة. وبذا بدا العرب، من منظور الماضي، على أنهم قد انحرفوا عن السبيل المؤدي إلى الهوية القومية، والاتحاد، وما إلى ذلك؛ أما من منظور المستقبل، فقد أليقظت النكبة شبح التفتت أو الانفراط القومي. وتكمن المقارنة في أن كلا هذين الحكمين يفعلان فعلهما، بحيث تقوم النكبة عند تقاطع الماضي والمستقبل، تلك النكبة التي تكشف من جهة أولى الانحراف عما كان ينبغي أن يحدث (انفراط العرب كوحدة ثقافية أو قومية). وهكذا تمثل قوة كتاب زريق الفعلية في إلقاء الضوء على مشكلة الحاضر، موقع المعاصرة الإشكالي، الذي يشغل العرب ويعملون على إعادته. فما ينبغي على العرب القيام به بمعرفة ودرية هو خلق الحاضر، وهذه معركة لاستعادة الاستمرارية التاريخية، ورلب الصدوع، وأهم من ذلك، إطلاق إمكانية تاريخية.

لهذه الأساليب جميعاً فإن سجال زريق يولي أهمية كبيرة جداً لما يدعوه بالنخبة المبدعة. فدور النخبة، إذا ما نظرت إليه جوهرياً، هو الإصلاح عن الحاضر بأفق التغيير التاريخية والواقعية التي تهدّتها النكبة، كما رأينا، بالمحرو والإزاله. فأن تتكلم أو تكتب بالعربية يعني أن تُقْسِم لا عن اللغة المشتركة وحسب وإنما أيضاً عن الواقع . إمكانية المعاصرة العربية . الذي ينطوي عليه الحاضر بصورة محفوظة بالمخاطر إلى حد بعيد. ولقد أعد نور عبد الملك، عالم الاجتماع المصري، ومن غير إشارة إلى كتاب زريق عن عام 1948، إلى التوسيع في طبيعة الصراع ولغته. فحتى السبعينيات القريبة، كان عبد الملك يساجل أن الحضارة العربية . الإسلامية، على الرغم من وقوعها فريسة الإمبريالية الاقتصادية والسياسية، إلا أنها في خطأ أشد، على المدى الطويل، بما تبديه من قابلية للإمبريالية الثقافية، التي تشم بخصيصة أساسية هي أن تفرض على العرب ضرباً من الإعاقة التي تهدف إلى الحيلولة دون قيام روابط مباشرة بينهم وبين آسيا وأفريقيا. وما لم تتتحقق الثقافة

العربية، باستخدام جميع موارد خصوصيتها (وهذه الكلمة لها إلحاحية عظيمة عند عبد الملك)، من الإسهام بحرية في صنع ذاتها، فسيكون الأمر كما لو أنها لم تكن⁽⁶⁾.

وفي هذا السياق، إذاً، كان دور أي كاتب يعتبر نفسه متخرطاً جدياً في واقع عصره . . وقلة هم الكتاب الذين اعتبروا أنفسهم منخرطين في خلاف ذلك خلال المرحلة منذ 1948 . هو، قبل كل شيء، دوره كمنتج للفكر وللغة يوجه اهتمامه الجذري إلى ضمانبقاء ما كان يتهدّه خطراً لافتراض الوشك. ولقد وفر نشوء حركات التحرر الوطني، الذي ابتدأ مع الثورة المصرية عام 1952، فرصةً لرواية ديوالكتيكية غدت فيها أزمات الحاضر أحجاز زاوية المستقبل. وبذل فقد غدت الكتابة فعلاً تاريخياً، بل فعل مقاومة بعد 1967، يحسب الناقد الأدبي المصري غالى شكري. فإذا ما كان قد أمكن قبل 1948 وصف الرواية العربية (2) بأنّها رواية تلخيص تاريخي، فإنّها قد أصبحت بعد 1948 رواية تطور تاريخي واجتماعي⁽⁷⁾. وهذا واضح في الرواية المصرية بشكل خاص. فعلى الرغم من وجود ما ذُعني بالبديل الرومانسي (أي النّظرة إلى الوراء، العاطفية) بالنسبة لكتاب مثل يوسف السباعي، إلا أن الثيمة الكبرى في معظم الروايات المصرية بعد 1948 كانت، كما لاحظ شكري، هي الصراع شبه المساوي بين الشخصية الرئيسة وقوة "خارجية" ما⁽⁸⁾. وغدا صقل الصور والتفصيل فيها من الضرورات الأساسية لدى الكاتب، أو، كما عبر رجاء النقاش في رسالته جادلية إلى نازك الملائكة (الشاعرة العراقية)، فإن الكتابة لم تكن ولا يمكن أن تكون حرّة: لأنّ عليها أن تتضع نفسها في خدمة الحياة. وكانت هذه طريقة أخرى لمطابقة دور الكاتب مطابقة مباشرة مع إشكاليات المعاصرة العربية⁽⁹⁾.

(6) انظر تقديم لمجموعة المقالات المنشورة في:

Sociologie de L'impérialisme (Paris: Editions Anthropos, 1971), PP. 15-63.

وكذلك مقابلته المنشورة في الفصلية البيروتية "الثقافة العربية" (بيع 1973).

(7) غالى شكري، "ثورة الفكر في أدبنا الحديث" (القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية، 1965)، ص 107.

(8) غالى شكري، أدب المقاومة (القاهرة: دار المعارف، 1970)، ص 180.

(9) رجاء النقاش، أدب وعروبة وحرية (القاهرة: الدار القومية للطباعة والنشر، 1964)، ص 100.

ولقد تفاقم دور الكاتب مزيداً من التفاقم من جراء الصراع الداخلي الذي عاشه بين هويته المناطقة الخاصة وطموحه العابر للمنطقة أو طموحه العربي . الإسلامي. غير أنه حتى في تلك التوكيدات المتباينة جداً على الهوية المناطقية، كما في شغل حسين فوزي على الحضارة المصرية، أو شغل سعيد حقل على الشعرية اللبنانيّة، أو في إيديولوجيات حرة مثل الحزب القومي السوري والبعث، تتطلّع هناك، على الدوام، تلك الشبكة من الظروف التي توقع في شراكتها كلّ عربي، من الجزائر إلى الخليج. ونظراً لسيطرة هذه الشبكة . كما وصفتها أنفأ من حيث الحاضر المفارق . فقد بدا أن المهمة الأولى هي على الدوام مهمة صنع الحاضر بطريقة تجعله، مرة أخرى، على تماهي مع أصالة الماضي وإمكان المستقبل. وعادةً ما كان يُطابق بين الماضي والخسار، وبين المستقل وانعدام اليقين. أمّا الحاضر، فهو تجربة مستمرة، مشهد ينبغي الإصلاح عنه بكلّ موارد اللغة والرواية. وحتى حين يكون هدف الكاتب هو تصوير الحاضر على أنه ضرب من النكبة، خاصة بعد حرب 1967، فإنّ ما كان على الكاتب أن يؤكد عليه هو المشهد بوصفه شكلاً للحاضر غير قابل للاختزال.

ولابدّ لنا من أن نلاحظ هنا وجود تعقد آخر. فكما أنه لم يكن ثمة رواية عربية تقليدية، فإنه لم يكن ثمة دراما عربية فعلية، أو على الأقلّ لم يكن ثمة تقليد درامي مديد ومتواصل. غير أننا نجد منجزات درامية مُعتبرة، معظمها، كما هو الحال في الرواية، من مرحلة ما بعد الحرب العالمية الأولى. ولذا فإننا حين نتحدث هنا، أيضاً، عن مشهد، فإنّ ذلك ينطوي على شيءٍ من الخروج على المألوف، يتقدّم به الكاتب بالعربيّة. وما يشتراك به المشهد الدرامي والنشرى هو، قبل كلّ شيءٍ، ذلك الإحساس بوجود فضاءً متّازعاً عليه. فالكاتب يملأ الصحفة أو خشبة المسرح بلغة تكافح من أجل الحفاظ على البقاء. ومثل هذا الموقف يؤدي إلى عواقب تقنية وجمالية محددة تماماً. فحين تكون الوحدة التأليفية هي المشهد، وليس المذكرة (الفاتحة، والمنتصف، والختمة، بالمعنى الأرسطي)، فإنّ الصلة بين المشاهد تكون واهية. وثمة في الواقع الأمر ميل إلى الخطأ، وتكرار المشاهد، كما لو أنّ العاقد الإيقاعي المتوارد للمشاهد يمكن أن يخدو بديلاً لاستمرارية شيء العضوية. وإنها لحقيقة لاقتنا أن الأصول الناجحة الأساسية في الدراما والنشر القديمين حتى قبل 1948 . مثل "الألم" لطه حسين، و"يوميات نائب في الأر豐富" لتوفيق الحكيم، وكوميديات نجيب الريحاني، وأفلام كمال سليم ونبازي مصطفى، وأعمال خليل جبران، ورواية جبر جبرا القصيرة "صراخ في ليل طويل". هي من ناحية الشكل عبارة عن تعاقب مشاهد

جُمِعَتْ معاً على طريقة اليوميات أكثر منها على الغرار الأرسطي. غير أن هذه الأعمال، بخلاف اليوميات، مبنية من مشاهد مشكّلة على نحو منفصل وغير متراوّط يحدث فيها لعب متواصل للبدائل؛ فالدخولات والظهورات، مثلاً، تلعب دور التأكيد الأسطولوجي. أما الغيابات والخروجات فتبدو، عكس ذلك، على أنها تهدّء بالانفراص أو بما يشبه الموت. فأن تكون في مشهد يعني أن تزبح الانفراص، أن تستبدل الحياة بالفراغ. ويداً يكون فعل الكلام، والسرد، والتلطف ذاته ضمانة للفعلية أو التحقق؛ وهذا يتم إحياء التقليد الإسلامي الخاص به الإسناد ووضعه في خدمة غاية جمالية محددة.

أما شخص الكاتب فغالباً ما يكون ذلك المشاهد المنخرط فيما يحكى عنه بما يكفي لأن يكون شخصية، والمنفصل عنا يحكى عنه بما يكفي لأن يتمكّن من الإشارة إلى مساوى ما يحدث أمامه في السرد، أو إلى ما ينطوي عليه من كوميديا أو ميلودراما. فشخص توفيق الحكيم غالباً ما يتحدث عن مسرح الحياة، الذي لا يمثل صورة بلاغية بقدر ما يمثل منهجاً جماليّاً. فكلّ حدث هو مشهد ذاتيٌّ تتكتّف أهميته على أنها لا تكمن في أنه يقع أو يحدث (فكّل المشاهد هي مشاهد حوادث مالوفة) بل تكمن في أنه يُسجّل وفي أنه يُسزّد لأحدٍ ما؛ ففي فعل السرد والتقلّل، يكون المؤلّف عرضةً لإساءة الاستعمال البشرية التي غالباً ما تكون صارخة. بل إن إساءة الاستعمال ذاتها تمثل لهذا النموذج. وعلى سبيل المثال، فإنه في إحدى المرات تُحكى قصة للساور . مما يضمننا أمام حدث ضمن حدث . من قبيل طبيب يجد، بعد استدعائه إلى مريضة قروية فقيرة، أنّ هذه الأخيرة مستلقية على ظهرها وقد برزت من رحمها ذراع وليد . ويعلم من الديبة العجوز أنها بعد موتها قيل ثلاثة أيام قد حشر رحم المرأة بالفشل، وانتظرتا كلّتاها بصير تحت ستر رينا⁽¹⁰⁾. ولأنّ الحدث يكامله ينطوي على ذاته ويتضاعف وهو يُطلق، عبر الأداء السريدي، تفاعل المشهد، والبيديل، والتكرر، والغياب، والموت، وأخيراً، المشهد من جديد.

وهكذا فقد شدد التأكيد على المشاهد، وغداً أكثر الحاحاً، بعد 1948: هذا المشهد الذي ترجم رسمياً قضايا العالم العربي الخامسة والأساسية . وهذه ليست مسألة إثبات لمقدار ما يعكس الأدب أو الكتابة الحياة، ولا هي تأكيد على تأويلي النيغوري للواقع العربي: حيث استوطنت مثل هذه المقاربات، للأسف، معظم التحليلات الغربية

⁽¹⁰⁾ يوميات نائب في الأرياف، (القاهرة: 1965، إعادة طبع)، ص 96.

النادرة جداً للأدب العربي⁽¹¹⁾. فالآلام من ذلك بكثير هو أن المشهد بحد ذاته عدا مشكلة الأدب العربي الحقيقة ومشكلة الكتاب العربية بعد نكبة 1948: فالمشهد لم يعد يقتصر على تصوير الأزمة، أو البناء التاريخي، أو مقارقة الحاضر بل أصبح هو المعاصرة في سكلها الإشكالي بل المدخل إلى أبعد مدى. وما من مكان يمكن فيه للمرء أن يرى ذلك بالفعالية التي يراه فيها في النثر المعنى مباشرة بأحداث فلسطين. هنا المشهد الافتتاحي من رواية غسان كنفاني القصيرة رجال في الشمس، والتي من المؤكد أنها أجمل أعماله وواحدة من أربع الروايات القصيرة الحديثة وأبعدها أثراً.

أراح أبو قيس صدره فوق التراب الندي، فبدأت الأرض تتحقق من تحته:
 ضربات قلب متعب تطوف في ذرات الرمل مرتجة ثم تغير إلى خلايا...
 في كل مرة يرمي بصدره فوق التراب يحس ذلك الوجيب كائناً قلب الأرض
 مازال، منذ أن استلقى هناك أول مرة، يشق طريقاً فاسياً إلى النور
 قادماً من أعمق أعماق الجحيم، حين قال ذلك مرة لجاره الذي كان يشاطره
 الحقيل، هناك، في الأرض التي تركها منذ عشر سنوات، أجابه ساخراً:
 "هذا صوت قلبك أنت تسمعه حين تتصق صدرك بالأرض"، أي هراء
 خبيث! والراحة إذن؟ تلك التي إذا تتشقها ماجت في جبينه ثم انهالت
 مهوممة في عروقه؟ كلما تنفس راحة الأرض وهو مستلقٍ فوقها خيل إليه
 إنه يتتمم شعر زوجه حين تخرج من الحمام وقد اغتنمت بالماء البارد..."

⁽¹¹⁾ ثقة بعد نوع من التحليل أردنا من هذا، هو ذلك النوع الذي يدعى استخراج "محظى" الأدب بوصفه دليلاً على مواقف سياسية وعلى (ووهن هي النية الفعلية) ما يدعى بـ"العقل" العربي أو "الشخصية" العربية. وثقة تقليل عريق لمثل هذه التحليلات في الغرب، معظمها مستمد من صنعة "الاستنسار". ومؤخراً، صار من الممكن أن تجد تصريحات مصقوله من هذا النوع في كثير من الأماكن في إسرائيل والولايات المتحدة، وغالباً ما تكون أكاديمية وحكومية. ومن الأمثلة النمطية والنافية على ذلك كتاب جن بيرنفاط هاركابي بعنوان:

Arab Attitudes to Israel, trans. Misha Louvish (New York: Halsted Press, 1972).

الراحة إياها، راحة امرأة اختلط بالماء البارد وفرشت شعرها فوق وجهه وهو لم يزل رطباً... الخفان ذاته: كان تحمل بين كفَكَ الحانين عصفراً صغيراً⁽¹²⁾.

ويتواصل المشهد بينما يستيقظ أبو قيس شيئاً شيئاً على إدراك محيطه الفعلى، في مكان ما قرب شط العرب، مصب دجلة والفرات؛ فهو هناك ينتظر انتهاء ترتيبات تهريبه إلى الكويت، حيث يأمل أن يجد حلاً. وكما في المقطع المفتوس آنفاً، فإنه يفهمُ موضعه، وخليفة المشهد في الحاضر، عن طريق تذكر ماضيه: صوت الأستاذ، في مدرسة قروية فلسطينية، وهو يتزم بدرس الجغرافيا، عن شط العرب. فحاضر أبو قيس الخاص هو خليط من ذاكرة مفكرة والقوة النطفالية الجامعية المتأتية من وضعه الحالي الذي لا يُختنق: فهو لاجيٌ ولديه عائلة، اضطر إلى البحث عن حصل في بلد تدلّ شمسها الحارقة المغنية على الابهالات الكلية بمصیره. وسوف نكتشف أنَّ الضوء المقرب هو إشارة استباقية إلى الحدث الأخير في هذه الرواية القصيرة: فمع اثنين آخرين من اللاجئين الفلسطينيين، كان أبو قيس في طريقه إلى الكويت مهرباً في جوف الخزان الفارغ لسيارة صهريج. وعند مركز الحدود يترك الثلاثة في الخزان بينما يتفاوضون السائق مع الموظفين. وتحت الشمس اللاحية يموت الثلاثة اختناقًا، عازجين حتى عن إطلاق إشارة.

وهذا المقطع هو واحد من مشاهد عديدة قيمتها العمل. ونجد في كل مشهد تقريباً أنَّ الحاضر، بالمعنى الزمني، ممزوج ويبدو عرضةً لأصداء من الماضي، ولصقِّ من الحسن المتزامن حيث يفسح النظر مجالاً للصوت أو الراحة (حيث تتشارك حاسته مع الأخرى)، في مرآب من الوقوف في وجه الحاضر الفاسدي وحمایة شذرة عزيزة بوجه خاص من شذرات الماضي. وحتى في أسلوب كفانيٍ الذي يبدو في ترجمتي (3) بعيداً عن الإتقان، لكنني حسبت أنَّ من المهم ترجمة بنية الجملة المعقدة بالذقة التي أقدر عليها. فإنَّ المرء ليس وإنما من اللحظات الزمنية التي يشير إليها مركز الوعي (واحدٌ من الرجال الثلاثة). وفي المقطع الآتف، فإنَّ في كل مزة تختلف مع ممذ أول مزة، التي يبدو أنها تشتمل، بصورة غائمة، على "الأرض التي تركها منذ عشر سنوات". فأشباه الجمل الثلاث هذه محكومة مجازياً بصورة شق طريق من الظلمة إلى النور. ولاحقاً، خلال الجزء الأساسي من هذه الرواية القصيرة،

⁽¹²⁾ عسان كفاني، "رجال في الشمس" (بيروت، 1963)، ص 8.7.

سنلاحظ أنَّ كثيراً من الفعل يحدث في الشارع المغير من بلدة عراقية حيث ينبعو
الرجال الثلاثة، بصورة مستقلة واحدهم عن الآخر، بالتوسل لـ "الاختصاصيين"،
ومحاجتهم، والتصاق معهم لتهريبهم عبر الحدود. وبذل يغدو الصراع الأساسي في
هذا العمل هو ذلك الصراع الذي يدور في الحاضر: بغض النظر عن المنفي والقتلاع،
لابد للفلسطيني من أن يشق لنفسه سبيلاً في الوجود، الذي لا يمثل بالنسبة له واقعاً
"متعيناً" أو مستقرًا بأي حال من الأحوال. ومثل الأرض التي تركها، فإنَّ ماضيه يبدو
وقد توقف فجأة قبل أن يتمكّن من إعطاء شرارة؛ غير أنَّ لدى الرجل عائلة،
ومسؤوليات، والحياة ذاتها مما يتبعها الاستجابة له، في الحاضر. وما هو بعيد عن
اليقين ليس مستقبله وحسب؛ فحتى وضعه الحاضر يزداد صعوبة بينما هو يتذبذب
 بشق النفس أمر الحفاظ على اتزانه في الصفقات المعقّدة في الشارع المغير. النهار،
الشمس، الحاضر: كلَّ ذلك معاً هناك، معاي، ويدفعه بعيداً عن حماية الذاكرة
والاستيهام، السديمية حيناً، والقاسية حيناً آخر. وحين يبتعد الرجال في النهاية عن
صحرائهم الروحية إلى الحاضر، باتجاه المستقبل الذي اختاروه كارهين بحكم
الضرورة، فإنَّهم يموتون؛ دون أن يراهم أحد، دون أن يعرّفهم أحد، يُفتقرون في
الشمس، في الحاضر ذاته الذي انترعهم من ماضيهم وعيّرهم بعجزهم وقلة حيلتهم.

والمشهد بالنسبة لكتفاني هو أساساً تلك الوسيلة الملازمة التي يقدمها للكاتب
التقليد الروائي العام، لكنَّ هذا المشهد الذي يستخدمه لكي يقدّم الفعل يغدو، وقد أزّعج
عن التقليد الذي يمكن أن يُتّخذ، كمسألة، ضرباً من التقيّة التي تعلق بنوع من
المفارقة الساخرة على الصراعات الأولية أو البدنية التي تواجه الفلسطيني. فعلى هذا
الأخير أن يصنع الحاضر؛ والحاضر، بخلاف الحالة المستدالية أو الديكتنزي، ليس
ترفَا تخيلياً بل ضرورة وجودية بمعناها الحرفي. ولذا فإنَّ المشهد لا يلائم إلا بشق
الأنفس. وهذا يعني أنَّ استخدام كتفاني للمشهد يحوّله من تقيّة رواية يمكن لأي
أحد أن يميّزها إلى ضرب من التحرير. فالمفارة التي تكتف العاصرة هي حادة
فعلاً بالنسبة للطفلين. فحين لا يمكن للحاضر أن يكون "متعيناً" ببساطة (أي حين
لا يتبع الزمن الفلسطيني أن يميّز بين ماضيه وحاضره ولا أن يصل بينهما، بسبب
النكبة، التي لا يزيد ذكرها إلا بوصفها حدث خفي وخفي، ضمن الأحداث يحول دون
التواصل)، فإنَّ هذا الحاضر لا يمكن قابلاً للفهم إلا بوصفه إنجازاً.

وتحدها قدرة الرجال على تذليل خروجهم من عالم النسيان إلى الكويت يمكن أن
تحقق كنوتهم بأي معنى يتعارض بقاءهم البيولوجي، الذي تكون فيه الأرض والسماء

بمتابة إثبات بعيد عن اليقين لوجود الحياة العامة. ولأنهم يجب أن يحيوا .لكي يموتوا في النهاية . فإن المشهد يحتم على الفعل، الذي يدوره يوفر للكاتب والقارئ مادة لـ "القصص". وهذا هو الطرف الآخر من المفارقة: فالمشهد عمل من أجل الرواية، إنما من مادة تدل صورتها في الحاضر على النتيجة الفسانية، والسياسية، والجمالية للنكتة. فالمشهد يحرض أبو قيس؛ وحين يُنجز فعلاً بسبب منه، يكون قد قدم وثيقة مفرومةً وكذلك، يا للسخرية، حتمية انفراسته. فالمسافات بين اللغة والواقع قريبة.

وكما قلت، فإن آنية موضوع كفاني تزع لأن تعطى مشاهده طابعها التحريري البارع. غير أنه بين 1948 و1967 نجد شيئاً من الإلحاحية ذاتها يترك أثره البالغ على عمل يستخدم منهجة المشهد كما وصفتها. ففي قصص نجيب محفوظ، الذي يمثل بلا شك أعظم الإنجازات الروائية في العالم العربي، سواء في "الثلاثية" (1956 - 1957) أم في "أولاد حارتنا" (1959) أو في المجموعات القصصية القصيرة، نجد أن الحدثية واضحة في كل مكان. فالمشهد يضفي الطابع الدرامي على المرحلية، أي على السيرورة التاريخية الفاعلة التي على الواقع العربي، لكي تكون له مكانة في الوجود، أن يشكل نفسه من خلالها. فالطابع المتقطع الذي يرسم الواقع، والذي كان يُدعى بـ "الوجودية الواقعية"⁽¹³⁾ في الطور ما بعد الطبيعي من إطار محفوظ في أوائل السبعينيات من القرن العشرين، تطور بمزيد ومزيد من الإصرار إلى جمالية الحد الأدنى والتأثير الصادم؛ تلك الجمالية التي بلغت ذروتها، كما أرى، في مسرحية يوسف إدريس "الفرافير" (1964)، تلك الدراما الكوميدية شبه الهيغلوية، أو الدرامية (إذ كانت المسرحية معنى ما هي موضوع المسرحية). كما أن هناك ضرباً من التشابه أيضاً بين هذه الأعمال وعمل حسين فوزي "ستدباد مصرى"، بعنوانه الفرعى "جولة فى رحاب التاريخ". فحسين نفسه يتحدث عن التقنيات السينمائية التي يستخدمها في كتاب لم يكن لغايته أن تتحقق، كما يقول، قبل 1952: وهي تبيان أن مصر هي صانعة الحضارات. ومنهجية حينين هي منهجة حديثة، بحيث يكون كل حدث مختار لإلقاء الضوء على طبيعة مصر مشهداً يثبت قدر مصر بوصفها صانعة ذاتها.

وإنه لما يجدر ذكره استطراداً أن أحداً من شاهدوا السينما "الشعبية" العربية

⁽¹³⁾ رجاء النقاش، "أدباء معاصرون" (القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية، 1968)، ص 153.

قبل 1967 لا يمكن أن تقوته ملاحظة ذلك الحضور الأساسي، والذي يبدو في بعض الأحيان خارجاً عن الموضوع، للكاباريه أو المشهد المسرحي، أو مشهد الردح المفعم بعنایة في كوميديات الزريحي المسرحية الشعبية، والذي هو أشبه بصراع ديكه بشري. فمثل هذه المشاهد غالباً ما تُقْرَأ على أنها استجابة لاعجاب جماهيري منهم (الشخصية؟ شهوانية الطبقة الدنيا؟)، في حين تقوته ملاحظة مالها من صلة واضحة مع تقليد المقامة المتنّقّل والنفيس. فهذا التقليد هو تقليد حكاية الفصوص (الذى تطورت منه ألف ليلة وليلة)، والذي من بين خصائصه المميزة إضفاء الطابع الدرامي على حكاية الحكاية. وبتأثير من حدث ذي أهمية ظظيمية وغير مفهوم كاملاً وتصعب الإحاطة به جمالياً، فإن تقليد حكاية الفصوص ينزع لأن يغدو واعياً لذاته وعيّاً رفيعاً؛ وهذا الحدث هو 1948، والفن يرتّد على نفسه ليغدو فناً على الفن. أما المشهد فهو موضوع التواشج بين الفن وموضوعاته:

فهو يربط الزمن والشخصية معاً في ضربٍ من التفصيل الظاهر. وإن يُذْكُر هنا التفصيل هكذا إلى السطح، فإنه يضمّن البقاء، شأن الفصل الليلى الذي تقصّه شهرزاد في ألف ليلة وليلة ويرجمي موتها. فالنكبة الوشيكية، أو المعيبة، يزيحها البقاء البشري الذي يُصنّع على نحو متواصل؛ بحيث تكون النتيجة شبيهة بتلك التقنية في سردِياتِ كونراد، حيث تجد حدثاً مهماً يبدو بحاجة دائمة إلى إقامة فرصة للسرد كما في الأحاديث والحكايات المتباينة بين مجموعة من البشر، أو في حلقة من الأصدقاء يصغون إلى حكاوتِي، وما إلى ذلك.

ولقد كان لجمال عبد الناصر أن يشكّل في كلّ هذا ذلك الموتيف (4) البربرانديلي (5) الواضح ألمَّ الوضوح. فالتأريخ العربي، كما كتب في «فلسفة الثورة»، هو أشبه بدور يبحث عن ممثلٍ لكي يلجه أو، بتعابيرِي الخاصة، أشبه بمشهد يبحث عن دراما. وهاتان الصورتان المستمدتان من لغة المسرح تدفعان التاريخ في زمانتين اثنتين: أولاهما، هي زمنية الأئمة التي وقعت فيها النكبة، زمنية القطع أو التمرّق؛ والثانية، هي زمنية إقامة المشهد بوصفه موضعاً لتاريخ مستعاد. وهذا ينزع الإصلاح عن شيء ما، وإقامته، وإدارته لأن يكون أشدَّ أهمية مما يُقْصَح عنه؛ وهذا حافز شائعٌ بما فيه الكفاية في الأدب الحديث، حيث تكون شروط الدراما أو السرد من نواحٍ معينة أشدَّ أهمية من موضوع السرد. ويحسب عبد الله العروفي فإنَّ هذا يصادف أن يتماشى مع حافز في تاريخ الإسلام، الذي يستند إغراءً، كما يتفقّر

العروي، من أن المنظومة والبنية بجبران الأعمال الفردية على الخصوص للنماذج⁽¹⁴⁾. والتواتر بين المنظومة والحادثة هو أساس التوتر بين المشهد والدراما التي يشكل جزءاً منها. وبالنسبة للنشر العربي بعد 1948 فإن تشكيل القضية السياسية أساساً لهذا التوتر هو أمر كامن في كل مكان. وهو يعني، على سبيل المثال، أنه قد لا يكون هناك أيّ كلّ يربط هذه الأجزاء، لا فكرة «عربية»، أو هوية، أو تاريخ، أو جماعة، أو مصير، أو دراما، أو روایة توفر لتزمن الأحداث المشهدية أيّة قصدية تزامنية، أو هدف، أو بنية، أو معنى. فالحاضر يمكن في النهاية أن يكون سوى ذلك، ربما ليس عاقبةً للماضي ومؤكّداً أنه ليس أساساً للحاضر. وإنما أطرح هذه المجموعة من المشكلات هنا لكي أشدد على الطابع الاستقصائي للكتابة العربية في المرحلة ما بعد 1948. ذلك أن الشكوك الإشكالية لا تعني الخدر أو الانشاد. وكل الدلالات التي يحوّلها تشير إلى أن ثمة نشاطاً فكريّاً وجماليّاً واسع النطاق. وما أريد أن أوضحه هو أنّ الخصائص الشكلية التي وصفتها لا تكتفي بأن تتعكس بصورة سليمة على المشكلات: فهي تلك المشكلات على نحوٍ ممِيز وأسرِ تمامًا. وهذا يخلق التوتّر العقدي بين الحاضر وإما الماضي أو المستقبل المشهد الذي هو، بدورة، الحاضر (وليس انعكاساً له) في صورة توتّر ذاتي مع الماضي والمستقبل.

فالديالكتيك دائم، ومُحْمِّب.

كان من شأن الآثار المتراكمة على حرب 1967 أن تستحضر 1948. وعلى سبيل المثال، فقد نشر زريق كتاباً عنوانه «معنى النكبة مجدداً». وتحوّل المشهد من مشهد مسرحي إلى ميدان صراع مباشر تماماً أشبه بصراع المُجالدين في روما القديمة. أمّا العلاقات بين الشاهد والفعل فأعيد تحديدها الآن على أوجهٍ شتى. ففي بعض الأعمال بعد 1967، خاصة أعمال صادق العظم . الذي يصعب إغفال المسخرة الواضحة في أدائه على الرغم من أنه كان يكتب جدلاً سياسياً و/ أو فلسفياً . نجد أن الكاتب قد دخل الميدان، ووحدَ المتصارعين، وراح يحثّهما على القتال⁽¹⁵⁾. وقد اعتبرت مثل هذه النظرة أن حرب 1967 هي أول حرب دولية حقاً

⁽¹⁴⁾ Abkullah Laroui, "Pour une méthodologie des études islamiques: L'Islam au miroir, de G. von Grunebaum", *Diogène* 83 (July – Sept., 1973): 41.

⁽¹⁵⁾ هذا ما يصحّ بصورة خاصة على اثنين من الأعمال صدرتا بعد حرب 1967 بفترة قصيرة، وهما «النقد الناخي» بعد الهزيمة (بيروت، 1969) و«نقد الفكر الديني» (بيروت، دار الطليعة، 1969).

■ contents ■

يخوضها العرب في الأزمنة الحديثة. فقد كان حرباً خيضرت في الأعلام بقدر ما خيضرت في ساحات المعارك؛ إذ شعر أن الصراع هو صراع تاريخي على نحو مباشر لأنّه خيضر في آن معاً في المشاهد التي خلقها الفعل الواقعي وفي تلك التي خلقها التلفاز، والإذاعة، والمصحف.

بهذا المعنى كان كلّ ما يتعلّق بالحرب تاريخياً، شأن الحرب النابولونية التي وزّطت الجماهير لأول مرة في التاريخ الأوروبي ذلك التوريط الدولي الحقيقي، كما يرى لوکاش⁽¹⁶⁾. فالحروب كانت بعيدة حتى ذلك الحين وشائناً من شؤون الجيش على وجه الحصر. أمّا الآن فكان الجميع مشتركين فيها. وكلّ ما فكر فيه أو كتب عن الحرب له كانت مكانة الفعل التاريخي؛ وهذا العربي، سواء كان جندياً، أم كاتباً، أم مواطناً عادياً جزءاً من مشهد قيل، في حالة العظم، إله من خلق السليمة، والتّأثير، وتوصّل العرف، والدين، والتّراث المتّحجر. ولذا كان دور التّقدّمي الوحيد الذي يجب القيام به هو دور الكاتب . الناشر الذي يدفع العربي لأن يدرك دوره في الصراع. فلم يكن بمقدور أحد أن يكون، وما كان أحداً في حقيقة الأمر، مشاهداً: فالحاضر لم يكن مشروعًا ينبغي توليّه؛ بل كان الآن . ولقد رأى العظم، سواء في مناقشه شخصية القهلوى، أم في تناوله الذّعر الناجم في مصر عن زيارة العذراء، أمّ العرب يقاتلون أنفسهم، وقد عزم، سواء راق لهم ذلك أم لم يرق، على أن يثبت لهم ذلك بمقاتلتهم.

وتتبّع رؤية ما في نثر العظم من خاصية تعليمية، بل وحدائق، كجزء من تفّتح اهتمام عام بالدّقة. وقد قال الناقد المصري شكري عياد أنه بعد صرخات الفلق والإيكار الأولى بعد 10 حزيران، راح الكتاب يعتبرون أنّ من مهمتهم تصوير تفاصيل الحياة اليومية الدقيقة. فقد ألبوا بذلك لن يشخصوا أسباب الهزيمة مما تمكن مداوتها. غير أنّ عياد كان يعتقد أنّ من الممكن أن يكون لمثل هذه الكتابة ثراً خفياً يتمثّل عملياً بزيادة الفلق لدى الإنسان الحديث في العصر التكنولوجي. فبعض الكتاب يعالجون الواقع العربي على أنه لغزٌ بارع يجب حلّه؛ وسواءهم يلتقطون إلى البراعة الجمالية التي يصوّر بها الواقع⁽¹⁷⁾. والحقّ أنّ انتشار دراما "العيث" وسرده يؤكد رأي عياد. ففي مسرحية ريمون جباره تحثّ رعاية زكور "نجد أنّ المشهد فرصة للسخرية؛ وكما في أعمال

⁽¹⁶⁾ Gerge Lukacs. *The Historical Novel*, trans. Hannah and Stanly Mitchell (London: Merlin Press, 1962), P. 24.

⁽¹⁷⁾ الأدب في عالم متغير (القاهرة، 1971)، ص 147 . 148 .

العظم، تجد أن المقوسات من المصادر "الصحيحة" شُتّتتْ كنفاط لفظاً لتفكيك تهمّي. فهامت يغدو صبياً عريباً متحجاً، وما إلى ذلك. غير أن جماليات الاقتباس المبخصة للذات عند جبار، بخلاف كتابات العظم ككل، التي تسمّ بالاستقامة الفكرية الداشطة، تخفي طنانة من أشد الأنواع طرفاً. وهذه الطنانة هي التي تفسّر في النهاية تلك الفروق بين الناشطية الفكرية والخلط العيشي؛ فالأولى هي نقد ذاتي قائم على افتراضات ثورية؛ أما الثانية فليس كذلك. وكثُر العظم مرتبطة مباشرةً بما للتحليل الاراديالي والحركات الراديكالية، وخاصة الجماعات الفلسطينية، من أهمية سياسية. والنashطية الفكرية والخلط العيشي، في شكلهما اللفظي، كما في مصيرهما، هما ضئيلان من رفض الحاضر: ففي كليهما، يفهم المشهد على نحوٍ نافع جداً بوصفه تاريخاً ميلانيا على الرغم من الإخفاق العربي. وهكذا تولد مقارفة جديدة، مقارقة تحول العربي إلى فرد في التاريخ العالمي نظراً لموهبه الخاصة في الحق والغرابة.

غير أنه منذ 1967 لم يغد شَّة إجماع على الإطروحة الأساسية التي يفترض أن تلك الكارثة قد أثستها، وجود هوية عربية جمعية. فعلى الرغم من صحة أن الحرب قد شملت العرب ككل، إلا أن التدقّق ذاته الذي كان يحثّ الكاتب على التناقض كلّ تناقض من تفاصيل الحياة قاده أيضاً إلى إقامة ضروب دقيقة من التفارق بين التجربة المحلية والتجربة الجمعية. ولذا لم يكن ذيوع شهرة الكتاب الفلسطينيين بعد 1967 (محمد درويش، سميحة القاسم، كنفاني، فدوى طوقان، وسواهم)، وهو العيل الذي صاحب انتشار الاهتمام السياسي الهائل بالنشاط الفلسطيني على وجه التحديد، سوى وجه واحد من أوجه التغيير الذي أحدث مزيداً من التركيز الشديد على ضروب التبييز بين أنواع التجارب العربية. وهذا ما يصحّ، باعتقادي، على مصر خاصةً. فمن المؤكّد أنَّ المُعَجمَة كتابةً كُتِبَتْ في غضون الجيل السابق، وهي مجموعة الفصوص القصيرة والمسرحيات التي كتبها محفوظ عنوان تحت المظلة (1969)، قد كُتِبَتْ في الأشهر التي تلت مباشرةً حرب حزيران 1967. وكما هو الحال في معظم أعمال محفوظ الأخرى، فإنَّ هذه المجموعة مؤلّفة من مشاهد قصيرة، على الرغم من أنَّ المشهد الأن قد اكتسب طابعاً جديداً وخاصةً: فبدلاً من كونه جزءاً من كلّ متصل بقد التكوين، غداً كلّ مشهد مفردةً موشحاً باسٍ عزلةً منظرفة، ومصريةً إذاً. وبذا كان المشهد ضئيلاً من السيرورة العيادية الوطنية. فالأشياء تحدث باشتداد ما يكون من الوضوح الطبي، إلا أنَّ ليهاها العام، وتعدها المخيف على كلّ مواطن عادي، وتحديها الفهم العادي، غير المتخصص، وتعاقب السريع في الأحداث المتتّفة على

نحو يتعدّر تفسيره، كل ذلك قطع الفعل (المصري على نحو دقيق دالناً) عن الفهم أو، بصورة أشدّ لفناً لذاته، عن إمكانية تفسير عربي شامل.

وصالح محفوظ يحول مصر إلى مشفى شاسع حدوده الجبهات العسكرية المتعددة، ومرضاه هم الجنود والمواطنون، على حد سواء. والكاتب يقدم حالاته بصمت؛ فلا نجد آية تفسيرات أو مبررات. وثمة ثيمة لافتة، وربما مفرطة، في هذه المجموعة كما في رواية محفوظ عام 1973 عن مصر اللاحرب والإسلام، «بَعْدَ تَحْتِ الطَّرَّ»، ألا وهي السينما. فالشاهد التي يجري فيها تصوير الأفلام، حيث يُسعى وراء المخرجين طلباً للمساعدة في حل مشكلة عويصة من مشاكل التأويل، ويرى فيها المواطنون وقد تحولوا إلى ممثلين، هي مشاهد شائعة. وإذا ما جاء ذكر التورط المصري في فلسطين أو اليمن، فإن ذلك يكون دوماً عن طريق الصحافة أو السينما. والمشاكل العربية يجب أن تتومظها طبقات الواقع المصري المحيطة بالحياة اليومية مثل جدران عيادة، أو حمى استوديو سينمائي.

بيد أنّ ما يخيّم فوق جميع الكتابات التي كتبت بعد 1967 هو الإحساس بالحقيقة العميقـةـ وهذا ما يصحـ على عمل نجيب محفوظ، وقصـ حليم بركاتـ، وجـالـاتـ صـادـقـ العـظـمـ، وـحـقـيقـةـ علىـ كـلـ تـكـ الأـعـالـالـ التي تـصـوـرـ أوـ تـفـسـرـ السـرـعةـ المـفـاجـةـ التي حـلـتـ بـهاـ المصـبـبةـ، وـمـبـاغـتهاـ المـدـهـشـةـ، وـغـيـابـ المـقاـوـمـةـ الـعـرـبـيـةـ الكـارـثـيـ. فـمـاـ منـ عـرـبـ يـكـنـ أـنـ يـكـونـ حـصـيـناـ لـإـزـاءـ الشـعـورـ بـأـنـ تـارـيخـ الـحـدـيـثـ، الـذـيـ خـلـقـ بـالـكـدـ وـالـتـعبـ الشـدـيـدـينـ . مـشـهـداـ مـشـهـداـ . قـدـ ثـبـتـ أـنـ مـنـ السـهـولةـ بـمـكانـ كـثـهـ عـنـ الـاخـتـارـ. وـيـشـيرـ دـفـقـ الـمـطـابـ الـذـيـ يـكـادـ لـيـصـدـقـ بـعـدـ 1967ـ إـلـىـ جـهـدـ هـائـلـ فـيـ إـعادـةـ بـنـاءـ ذـلـكـ التـارـيخـ وـذـلـكـ الـوـاقـعـ. وـقـدـ اـقـتـضـتـ الصـرـورةـ أـنـ تـكـونـ الـمـرـاحـةـ الـأـوـلـىـ هـيـ تـلـكـ الـمـمـثـلـةـ فـيـ قـصـ بـرـكـاتـ، وـالـتـيـ تـتـسـاـقـ معـ مـرـاحـةـ اـنـقـشـاعـ الـوـهـمـ الـتـيـ يـظـلـ مـثـلـاـ النـمـوذـجـيـ عـلـىـ فـلـوـبـيرـ "التـرـبـيـةـ الـعـاطـفـيـةـ"ـ، ذـلـكـ المـثالـ الـبـارـيـسيـ الـعـظـيمـ لـلـخـيـةـ الـأـوـرـوـبـيـةـ بـعـدـ 1848ـ. وـمـثـلـ فـلـوـبـيرـ، فـلـانـ بـرـكـاتـ فـيـ "أـيـامـ الـعـبـارـ"ـ، يـتـفـحـصـ رـدـودـ الـأـفـعـالـ الـحـادـثـةـ فـيـ بـيـرـوـتـ عـلـىـ كـارـثـةـ سـيـاسـيـةـ عـرـبـيـةـ يـنـبغـيـ أـنـ فـهـمـ عـلـىـ أـنـهـاـ فـشـلـ، لـاـ عـلـىـ أـنـهـاـ اـنـتـصـارـ لـلـعـدـوـ. وـبـخـالـفـ فـلـوـبـيرـ، فـلـانـ بـرـكـاتـ يـبـدـيـ كـيـاسـةـ أـصـيـلةـ تـجـاهـ جـمـوعـةـ مـمـثـلـيـهـ؛ يـحـثـ لـاـ نـجـدـ لـدـيـهـ أـيـاـ مـنـ الـاتـهـامـ الـمـرـوةـ الـتـيـ وـجـهـهـاـ فـلـوـبـيرـ إـلـىـ جـيلـ كـامـلـ. وـفـيـ حـينـ تـرـافقـ الـعـاطـفـةـ وـالـاستـهـامـ فـيـ "التـرـبـيـةـ الـعـاطـفـيـةـ"ـ مـعـ الـقـشـلـ الـعـقـيمـ الـذـيـ يـصـلـ إـلـيـهـ فـرـيدـرـيـكـ مـورـوـ وـدـيلـوـرـيـهـ، فـلـانـ الـعـاطـفـةـ فـيـ رـوـاـيـةـ بـرـكـاتـ شـتـّـمـ لـزـيـادـةـ حـذـةـ الـكـارـثـةـ الـإـسـلـامـيـةـ. فـعـدـ بـرـكـاتـ يـمـكـنـ دـوـمـاـ فـهـمـ الـخـيـةـ

والانخلاع إذا ما تم التعليق عليهم بالإشارة إلى شعف بيررها. أما صورتا البحر والنار، فضلاً عن سلسلة المشاهد التي تستخدم مجاز الهولندي الطائر(6)، فهي أدوات أيضاً تُستخدم لكي تزيد من شمولية الكارثة، وظلاليها المأساوية.

واستخدام برकات المشهد يشاطر تقنية محفوظ ذلك الاهتمام بالتدقيق الشديد؛ بل إنه يشاطر دراسة برکات الكلاسيكية (التي أنجزها بالاشتراك مع بيتر دود) عن خروج اللاجئين الفلسطينيين في 1967، تركيز عالم الاجتماع الممارس على دقائق الحياة اليومية التي تؤلف نشاط الإنسان واسع النطاق⁽¹⁸⁾. غير أن مشهد برکات محكم بتعاقب ستة الأيام الذي يكاد أن يكون كريهاً. فتوالي اللحظات الفصيرة هذا يحكم الفعل في الواقع خارج الخيبة، لكن برکات يوسع في الرواية هذه الأيام ويحوّلها إلى رحلة جغرافية وعاطفية واسعة النطاق. أما تشوشه لضرر التمييز المكاني . الزمانى، وأثر المونتاج الذي يحدثه تغير المشاهد السريع، وعيّنة الشخصيات المختارة بعناية من بيروت إلى عمان إلى الصفة الغربية، فكل ذلك يتم على توازن غير أكيد في بعض الأحيان بين تزويٍ عالم الاجتماع وإبداعية الروائي. وبخلاف كلٍ من فلوبير ومحفوظ، فإنَّ برکات يتقدّم، كما أحسب، موقعاً لسهل حيال المعاصرة العربية التي تعاني من ألام كارثة كبيرة. فالمشهد، بالنسبة له، هو ميدان صراع متواصل. وعلى الرغم من أنَّ التاريخ العربي هو بمثابة تكرار للتاريخ التوراتي، إلا أنَّ رمزي، الشخصية الرئيسية في عمل برکات، يحكم عليه أيضاً بأنه حقل انتصار ممكن. كما أنها لا نجد تجاه التكرار ذلك الموقف المزير الذي ينفع الروح في عمل فلوبير أو في عمل ماركس "الثامن عشر من برومبير لوي بونابرت" أو في عمل محفوظ بعد 1967. ذلك أنَّ برکات هو في النهاية روائي ذو نية طيبة؛ وهذا تكمن أهميته.

وإذ أقول نية طيبة وليس رويا، فإنني لا أقصد بذلك حكماً سلبياً على برکات. فهو، كما بينَ آخر أعماله السوسيولوجية، معنى على نحو متزايد بما يبدو على أنه ضربٌ من المقاومة المتأصلة في مجتمعات عربية معينة تجاه الوحدة المتماسكة⁽¹⁹⁾.

⁽¹⁸⁾ Peter Dodd and Halim Barakat. *River without Bridges: A study of the Exodus of the 1967 Palestinian Arab Refugees* (Beirut: Institute for Palestine Studies, 1968).

⁽¹⁹⁾ انظر دراسته التي كتبها مؤخراً:

"Social and Political Integration in Lebanon: A case of Social Mosaic" Middle East Journal 27:3 (Summer 1973).

■ contents ■

والنئة الطيبة هي انشغال وطني أصيل يعيه حقاً تعقد القوى التي يرخر بها الواقع العربي اليومي لكنها لا تشک جماع ذلك الواقع. ولعل من غير الممكن لأي روائي اليوم أن يكون نظرة شاملة، على الأقل بالأدوات التي طورتها الرواية إلى الان. صحيح أن الرواية في أوروبا وأميركا قد لعبت دوراً حاسماً (بل ومحافظاً) في التحام المجتمع واندماجه. غير أن هذا الدور كان مقتصرأ في الدرجة الأولى على القرن التاسع عشر؛ حين حلّت المعرفة الجديدة التي أثاحتها علم النفس، وعلم الاجتماع، والاتنولوجيا، وعلم اللغة محل الرواية السلطوية لدى الفحص الواقعى. والكاتب العربي يواجه ذلك التشابك المعدن جداً بين المجتمع والمعرفة المعاصرة بخلط من الأساليب، والخلفيات، والميول هو لشدّ تعقيداً بعد. ولاشك أن الروائي يمسحّل أزمه الخاصة كروائي يواجه الموضوع وتحدياته. غير أنه ينطلق في هذه المهمة من نفس النقطة التي ينطلق منها كلّ منقف عربي آخر؛ وتلك النقطة ليست سوى الموقع الأمامي المفضي إلى الأمام، واقع المنفحة الجمعي. وبذاء، فإنّ أزمات الكتاب العرب هي، في النهاية، وعلى وجه التدق، وأكثر من أي مكان آخر، تلك الأزمات التي يعاني منها المجتمع ككل. وبما أن إدراك ذلك قد انتشر على نحو متزايد، فإن الدور البطولي الذي لعبه الكاتب العربي منذ 1948 دون أن يتغنى به الشعراء لابد أن يلقى الاعتراف الذي يستحقه. وفي هذه الائتماء فإنّ ما يمكن للمرء أن يقول به لا يقل عن الفراءة بالعنایة والإلحاح اللذين نجدهما لدى كاتب منهجه شديد الاهتمام.

الهوامش

1 . أيام الغبار، *Days of Dust*، هو عنوان الترجمة الإنجليزية لرواية حليم بركات التي صدرت بالعربية عام 1969، عن دار النهار في بيروت، بعنوان عودة الطائر إلى البحر.

2 . باللاتينية في النص الأصلي: وحدها دون سواها

3 . تتفى الإشارة إلى أنني عذر في ترجمة هذا المقطع من رواية كتفاني إلى الأصل العربي، الأمر الذي يزيل ما يتحدث عنه إبرهار سعيد من ترجمة تُخلّ عدم الإلган إلى أسلوب كتفاني.

- 4 . الموتيف، motif، هو فكرة أو موضوع أو مادة المعالجة في عمل أنيسي تعاود الظهور متكررة، الأمر الذي يجعل منها في هذا العمل وحدة بنائية متكررة وثيقة الصلة بالانطباع المهيمن الذي يخلفه هذا العمل.
- 5 . نسبة إلى بيراندلر.
- 6 . بحار هولندي خرافى حُكِمَ عليه بأن يواصل الإبحار إلى يوم القيمة عقاباً له على تجديفه ولكن يكون عبارة للبحارة.

□□

الأدب والتصوير

- جولييان غراك -

■ ترجمة: زياد العودة ■

عن الفرنسية

حسب معرفتنا، ليس هناك عملانياً مصوروون قد تفتخروا على فنهم، وهم مسلحون على أفضل وجه ببنيةتهم الشخصية، وامتلكوا ناصية لوحه المواجه، ولمساتهم، ناصية المزاج فيما بين تلك الألوان، وتقطيعتها بالفائح والشقاف منها. ويبعدو أنهم جميعاً قد اكتسبوا مهنتهم على نحو متدرج، وببطء، وعلى مرأى من الجمهور، وهذا ما يشكل إيماءاتهم. أما الأدب فيكشف عن صورة أخرى تماماً، لأن الكتابة والإنشاء هما أساساً المؤسسة المدرسية. هناك عدد من الكتاب الذين يكتبون، اعتباراً من أول كتاب لهم، مثلاً سيكتبون طيلة حياتهم؛ ففي أعمالهم ومحاولاتهم، حين كانوا تلاميذ في المدرسة الابتدائية والثانوية، ثم حين أصبحوا طلاباً، إنما ينبغي أن نبحث عن نضوجهم المتدرج الذي يظلّ نضوجاً فردياً، وهو ما جعلهم يمتلكون أداؤ ناجزة، منذ بداياتهم العامة، غير أن هناك أيضاً طائفة من الكتاب مختلفة تمام الاختلاف، قوامها كتاب ليسوا أدنى مستوى بالضرورة وتنشر أعمالهم للجمهور، وهو لا يزالون غير ناضجين، ويكتمل تأهيلهم. الذي يكون أحياناً طويلاً إلى حد كاف، تحت أنظار القراء ذاتها، مثلاً تنتهي عملية الهضم في الهواء الطلق، وفي الجيب البطني، عند الحيوانات الجرالية. وكاملة على هؤلاء الكتاب الرقيقين الشأن من النوع الأول، هناك: كلوديل، وفاليري، وستدال، ومونتبرلان. ومن النوع الثاني، شاتوبريان، ورامبو (الذي يشكل حالة جدية، لأبيب مبكر في النضج)، وبروست، ومورياك.

شة شئ ينبعي أن يدفع لقاء هذا التأثر في التطور، وهو أن يترك المؤلف جزءاً من أصاله المنشورة في حالة سوادٍ أو تمارين، وأن يجر معه لزمن طويل فضلاً من الشرفية الحاضنة. وشة امتناز يمكن أن يكتسبه أيضاً وهو الحفاظ على الاهتزاز الذي لا يفصل عن الجهد في كتابته باتجاه شكلها المتغير، وهو اهتزاز لا يكتبه الكتاب الذين تلّوا موهبة الكتابة الجاهزة التي لا عيب فيها.

إن البطل في فن الكتابة، وفي تنفيذها الآتي هو الذي ينفرني أحياناً ويُثبط همتي منذ سنوات: إنه الزمن الضائع الذي يخسره الكاتب حين يلقى بالكلمات على صفحة الورق، شأن الموسيقي الذي يضع العلامات على المدرج. إن عملية نقل ونسخ، تأتي على فترات مخيّلة، مثل نافورة ماء باردة تتوسّط بين تحرير الفكر الحاز، والتثبيت العادي للعمل. إن ما أغبط المصوّرين والتحاتين عليه، والذي يجعل (أو لا يجعل) عملهم باعثاً على الحبور الحسي، ومنقطماً، هو الغياب الشام لتلك الأوقات العيّنة. مهمّا تكون ضئيلة . هو معجزة الاقتصاد، وهي التغذية الاسترجاعية، تعذية اللمسة، أو ضربة الإزميل التي تبدع وتثبت وتصحّب بضررية واحدة في أن إتها الدائرة المغلقة التي بعثت فيها الحياة، من ألوانها إلى آخرها، وغدت مفعمة بالحساسية، تجمع لديهم بين الدماغ الذي يصمّم، ويازّم اليذ التي لا تتحقق وتثبت فحسب، ولكنها تصخّح، وتدرج الألوان، وتؤوي من غير انفصال . وهذا دوران ليس فيه زمانٌ ميتٌ إطلاقاً، فيكون شريانياً أحياناً، ووريدياً حيناً، ويدو آنه ينقل في كل لحظة، مادية الفكرة نحو الدماغ كما لو كان روح المادة.

أحياناً تحرق شوّقاً للكتابة ضدّ الترّلف المعاصر إلى الفنون التشكيلية، وخصوصاً الترّلف إلى التصوير. ففي السوق، ينتشر تفوق التصوير على الفنون الأخرى كافة، على نحو ساحق. إن "بروتون" يفتر بذلك جزئياً، من غير أن يقوله صراحة، ومن غير أن يكتبه. أما مالرو "ففي كتابه: "الإنسان المزعزع والأدب" يعالج هذا الأخير وكأنه زواج غير منكافي، لا قوام له، وهو يأتي ليُلتصق في مدى متاخر، وبصورة خاطفة، على لسان موغلي في الندم، هو لسان التحبّت والحرف على الصخر.

قد لا يكون أمراً بلا أهمية أن يستعمال المرء لماذا ألغت الأديان التوحيدية الصور إلى النار، ولم تحفظ سوى الكتاب في تلك القضية المفتوحة لزمن طويل

جداً بين الكلام والمصورة. إن الكلام يقطن، ودعوة إلى التجاوز، أما المصورة فتجدد وانجداب. إن الكتاب يفتح بعداً قصياً للحياة التي تحرّرها المصورة وتجمدها. إن الأولى منها (المصورة) تحيل، على نحو جليٍّ تقريباً، إلى المحايثة بلا تغيير، أما الآخر (الكتاب)، فيحيل إلى التعالي (وهذا ما يصحُّ خصوصاً على الأدب ما بعد الوسيط، وعلى الرؤاية بالأحسن، والتي هي جانبة "الفاوستي" بامتياز. إن المأساة الإغريقية التي هي الشعار الأدبي للأزمات القديمة، لتعلّق فعلها بصورة صارمة على شكل دارة مغلقة، ولا تنزع إلا إلى صمتٍ نهائِي يحرّرها. ورمزاً لها هو: "الأديب" ذو العينين المفتوهتين أو "البروميثيوس" الذي يعذّب النسر، لا فرق في ذلك. فهو، في إحدى هاتين الحالتين أو في الأخرى، تمثَّل كامل).

إن ما يحيّنني، حين أُزوّر متحفًا، وخصوصاً حين تكون قماشات التصوير (اللوحات) مصنفةً تبعاً للمدرارس، ويترتبُ زمني، هو مظهر الزوازع التي يجمعها ودلائلها النهائية أساساً، والتي تُطبّل (بالمعنى الأكثر سمواً) لحظات التاريخ التي انتجهما، واحدةٌ إثر الأخرى، في الوقت الذي تمجدها فيه. وتتركها خلفها، وقد غابت عنها الزمن على نحو لا يوصف. إن ما يودعه قرنٌ ما، وما يورثه في فن الرسم لديه، هو محفوظاته الخيالية والمبهرة، ولكنها محفوظات دائمةً. وهي مصنفةً ومغلقةً، وتطبعها أولاً أهلتها على الارتحال الثابت عبر القرون (فيرجع إلى اللوحة، والتمثال، وليس إلى ما هو مكتوب أن يقول: "تغيرة الأبدية كما يتغير في ذاته أخيراً") إنه ترسّخ في الذكرة، ممجدٌ وموطّد. ولن يتمكّن الزمُّن ذاته من أن ينتصر عليه. إنه الشعور العماشز الذي تنقله إلينا كلُّ لوحةٍ عظيمة، من خلال تلك الهيئة المتعالية والساحرة التي تملكها، شأن دون جوان بودلير "للدخول وهي تتفهّر على نحو غير محدود إلى المستقبل. إن كلَّ تصوير في جوهره استعادي ومن هنا تأتي تقاهه باعتباره حضارةً فاعلاً. إن كافة الخمازير التي ينفعها فين في عصر معين، إنما الأدب هو الذي ينفعها. فيمكن للوحةٍ ما أن تكون قد أدخلت السحر إلى لحظات معينةٍ لحياةٍ ما، بالمعنى السحريِّ للبحث، غير أنها لم تُغيرة أبداً حياة (اللهم إلا رسامي المستقبل). ومع ذلك، فهذا ما صنعته كتبٌ كثيرة لا تُغيرة من بين الزوازع، ولا تزال مع ذلك تصنفه من سنة إلى سنة. لأن الأدب والتخييل في الأدب، بصورةٍ جدٍّ خاصة، هو في جوهره، افتراح لأحد الممكّنات، لم يكن لا يطمح إلا أن يتبدّل بصورةٍ محتملة إلى رغبةٍ أو إرادة. ولأن اللوحة لا تفترُّ شيئاً، فيجلّ لا يتحزن، ومحاصِر، ولا يبلغه الأدب، فهي تمثُّل كمحطةٍ أخيرة، على نحو لا يبتدل.

في الحياة العادي، يصنع الناس من أنفسهم تقايضاً صورة للحرفيات التي تتفق، متجولةً وسط عالم مادي جامد، ويتعاملون معه، وكأنه أداة بسيطة لما فيه راحتهم. ومن الصعب أن نتنزع منهم الفكرة التي مفادها أن الأمر في التخييل مختلف، لأن لديهم شعوراً مطيناً بأن يجدوا أنفسهم فيه أي في ميدان المعرفة. إن الشخص، في رواية ما، كما في الحياة، تردد وتدو وتتكلم، وتتصرف. فيما يحافظ العالم على دوره الظاهري والمتفعل كحامل وكثغرف. ومع ذلك، هناك أمر يقرب فيما بينها بقوّة، ولا يشغل أي مكان في الحياة الواقعية: فالناس والأشياء، بعد أن يلغى كلُّ تمييز بينها، تغدو إحداها والأخرى بالتساوي "مادة روائية"، مفهولاً فيها وفاعلة، ناشطةٌ وسلبية، وتخترقها سلسلة لا تقطع من الدوافع والتجاذبات، والالتواءات الخاصة بذلك الإولة (الميكانيك) الفردية التي تحرك الروايات، وتدمج بلا عناء، في توافقاتها الحركية بين المادة الحية والمفكّرة، والمادة الجامدة، والتي تحول بغير اكتتراث الدولت الموضوعات في الاستكار الذي يمكن لكل فكرٍ فلسفياً أن يدركه . وإلى مجرد مواد ناقلة لشيء سائل.

هل تظن أنك تعيش في رواية ما، كما في الحياة، على الإنسان الذي يمتلك كافة امتيازاته، امتيازات الاستقلال الذاتي، بمواجهة عالم مادي يتصرف به كما يشاء؟ تعال إذن لترى الزوايا وهو يعمل في مستودع حاجياته، كما كان "أوميه" يقول، وهو يجري تحويلاته الخيمائية المتطلقة مقصرياً الضمير الأخلاقي المعتلب ليطلقه بركلة من قدمه إلى إحدى الزوايا، وكأنه منضدةٌ صفرة، لأن مخطشه الأول الآن يتطلب المكان كاملاً من أجل طبيعة ميتة، أو يدمج شخصيته، ويدعمها بلا تكلف . فيضخمها ويصغّرها، ف تكون قرفةً أو هالة الجسم . يدمجها بمزر لزراعة البقول، أو بصالحة الجمهور في الأورا، أو بمعنّب الشمس؛ فالنسبة إليه، عشرة أسطر عن المنازعات الضميرية، أو عن أثاث من طراز لويس الخامس عشر، وبصورة عميقة معينة وجهرية، تعتبر أمراً واحداً.

وبهذا المعنى فقط، إنما يكون للتخييل الحقيقي علاقات بالتصوير، "كالتصوير بالشعر"⁽²⁰⁾ إن التحرير الذي تمتليء به الرواية والذي تتضاعف فيه الحركة التي تحاكي الحياة بالحركة الخاصة بعملية القراءة، التحرير الذي يبعدها للوهلة الأولى

⁽²⁰⁾ باللاتينية في النثر. (من: ز.ع).

■ contents ■

بعنف عن الصور المتجمدة، صور قماشة الرسم المصور، إنما هو خداع بصري لا يمكن أن يخدع بصورة أساسية؛ فكما تصنع اللوحة تماماً من عدد من الديسمرات المريرة لقماشة رسم مطلية بالألوان، وليس لأي منها قيمة مختلفة عن غيره، فإن الرواية تصنع من عدد معين من ألف العلامات المطبوعة التي تكادا فيما بينها باعتبارها مادة الرواية تكادا مطلقاً، أي كانت الدلالات التي تحيل إليها، لأن كيان الرواية الكلي "هو القيمة الوحيدة والمتساوية بالنسبة لكل الدلالات، ولزمن القراءة، والتصورات التي تجعل هذه العلامات تتحقق. إن حياة" رواية ما ، إذ أنها تحترى حياة غير مرأة، كما يبدو . لا تُعزى بعد فوات الأوان إلى التحرير الظاهري وحده، تحرير شخصياتها، إلا من خلال مماثلة غريبة، وخداعة، مع العالم الواقعي الذي يتحرك فيه، في الواقع، الأحياء وحدهم، وهو الذين يحرّكون: إن هذه الحياة ليست بحد ذاتها مختلفة عن "حياة" لوحة ما تتدخل فيها علاقات لونية، ومساحات بين عناصر لا حراك فيها فحسب. أما أن تبقى الغلبة في مواجهة العمل للإدراك في حالة ما، وللعقل في حالة أخرى، فيدعى للخيال تلابعاً أكثر حرية، فهذا لا يدخل بين التصوير والتخييل اختلافاً أساسياً من حيث الماجستير الخفي التي تجري فيما بين الحقيقة والساكن. إن رواية "ليلزاك". على سبيل المثال . قد يخطر للمرء أن يطلق بالخفيف من مشاهد التصوير فيها بغربي وحيد هو إزالة النسم منها (وكان قد تمنى إنجاز هذا المشروع نقاداً جادون في القرن الأخير) لن تستحضر إطلاقاً منزلاً جرب فيه ترتيبات لتوفير مزيد من الانساع، بل سیستحضر، على الأصح، جناح كنيسة قوطية جرى تهديم أنصاف قنطرة من باب التوفير.

تدھنى السذاجة الثاقبة، وإحكام العبارة الكثيف والمبادر، والقطاظة التافرة عند المحتورين واللحناتين والموسيقيين، ومعظم فناني اليد والعين والسمع، حين يكونون قادرين على الكلام عن فنهم، وإلى جانبهم، لدى الكاتب الذي يتكلّم على الكتابة، يكون كل شيء مغalaة أو انكماساً إلى حد كبير غالباً، وتمويها وتذرعاً. وتكمن أسباب هذا في غموض الأدب العميق الذي يعمل فيه ألف عامل انتقال، فيجعل المادة تختصر بقدر ما يجري إعدادها. إن التفسير الذي يجري على فن الكتابة يختلط، منذ ولادته، بنتائج الكتابة على نحو لا مفرّ منه؛ فالفنان التشكيلي الذي يبتعد قليلاً، ويسعى لفهم ما يقوم به يكون أمام قماشة الرسم، كما يكون أمام مرج أخضر لم يمس . أما بالنسبة للكاتب؛ فالمادة الأدبية التي يريد أن يقضى عليها في تضارتها،

إنما تشبه ما يمرُّ من المعدة الثانية إلى المعدة الثالثة لحيوان مجتر.

إن الألوان الزرقاء والأهيبة عند "فرانجليكو" هي: سطوع وتألق ملابس المذبح. أما الألوان الزرقاء والصفراء لدى قيرمير فهي: غلاب الرؤين المشبع، وشرب اللون من جهة إلى أخرى بمسافة كامدة، وكان علمنة الفن قد كانت ضمت أيضاً نزعاً لروحانية المادة. إن ألوان "الهولندي" هذه هي نسخ الأرض، ولم تعد إشعاعات زيارة العذاره لإيزابيت؟ فمنذ مرسة "بيزانطا" وأنجليكو لم يعد التصوير يجرؤ أبداً . وهو يستطيع ذلك . أن يرتدي "لباس الأنوار" أكثر مما تسمح السلطة اليوم لنفسها بصفوف العسكر الذين يحملون راية الحرب، وبجوقات نافخي الأبواق.

زُد على ذلك أن كل شيء يجري وكان كلُّ فن، أثاء تصوّجه، كان ينزع إلى أن ينزوّي في المستوى الوسيط لوسائل تعبيره، ويقدر ما تكبر فيه متطلبات مادته، ويقدر ما تصرّ العبرادة عند الفنان، تدرجياً من الفكرة أو الروية، إلى الكلمات، وإلى اللون، لكنَّ قانوناً غير مكتوب يأمر الكلمات واللون بالحكم والتحفظ، ويلزمها بأن تحجب التأثير شديد الإثارة الذي قد ينشر كلَّ تأثيرها. وقد كان ذلك واضحاً في الفن الاتباعي، عند "راسين"، بين الجميع خصوصاً.

إن التصوير وحده أو النحت اللذين هما من المرتبة الأولى، يثبتان على قماشة التصوير لو في الزخام صوراً للجمال الأنثوي تقلت من تأثير الزمن؛ فلا التصوير الفوتوغرافي، ولا الفيلم (السينمائي) يمكنهما ذلك؛ فيبعد ثلاثين سنة أو حتى أقلَّ تظاهر فيما كلَّ وجوه النساء بلا استثناء، وقد غفا عليها الزمن، لأنَّ هناك ذرجة للوجه الحية، وليس درجة للتلرج (التماكيج) والتسريرحة فقط . (ومع أنها أكثر بطنًا)، فهي متبدلة باستمرار، كما هي حال تصوّر الملابس، ونخمن أنَّ الأدب الأكثر رقىً حتى إذا ما توصلَّ، نتيجة لمصادر مشوّم معين، أنَّ "يعرض الأشياء" يواقيعية؛ فهو لن يفلت من هذا النوع من الشيوخة، وإنْ أوديت دوكريسي، عند "بروست" مثلاً، بحدقتي عينيها "التي كانتا تبدوان وكأنهما على حافة الجفن الأسلق المغنى تهيدان للافصال عنه مثل دمعتين" لا تمثل، في حقيقة الأمر ، إلا أختاً تواماً لرفع شأننا مما هي عليه، في أدنى درجات السُّلُم، فنثبات الجدار المرسوماث على البطاقات البريدية

▪ contents ▪

الشعبية للعام 1914، أو في مرتبة وسيطة . مما هي عليه نجوم الشاشة الصامدة التي لم تزل في عهد حادتها، من مثل ماري بيكرورد . بالاتناء الأدنى للعين المائلة ميلاً شديداً، مثل قوقة بلح البحر . وذلك لأن إغراء المرأة لا يمازش على الفنان كما على موقف في متجر، إلا تبعاً لمعايير الجمال الدارج، أمّا المصوّر، فعُين يصوّر شيئاً، لا يبقى مغرياً إلا بلوحته ومتطلباتها . فيما لا يمكن لليد التي تصميك بالريشة أن تقوم بالإظهار إطلاقاً، لأنها تستدعي استدعاء، وتصنع اللون الذهبي بالزصاص سهولة، من غير أن يكون عليها أن تقوم بالتحول، أو أن ورقة نقدية غريبة ذات قيمة انتقائية تماماً يجري تداولها، بدلاً من الذهب، ومع كلّ ما للمعدن الثمين من قيم، من غير أن يكون لأحد الحقّ قط في أن ينظر إلى الرصد.

إلى أي شيء ترجع الإخفاقات المتكررة للتوصير التشكيلي في تقديمها لفوس قزح؟ من الممكن بالتأكيد أن يصرّف عنه المصوّر الحقيقي إفراط في جماله المباهي، بسبب شكله الجاهز المثير . ولكن ليس من المحتمل أكثر من ذلك أن يكون هناك سبب آخر؛ فما يحول دون دمج قوس قزح في لوحة ما، ليس صعوبة تقنية لا يمكن تحطيمها، بل الإصرار بأنها تشکل كلّ العناصر الطبيعية بلا استثناء من إخفاق المصوّر في أنه يخضع لتعسف رؤيه الشخصية المنظمة، إن قوس قزح هو إدخال صيغة انكسارية على كلّ استبدال، وسط سقوطية ملونة مكتوبة بكمالها في مفتاح ذاتي . إن موائع كهذه يبلغها التوصير تصلح للأدب كذلك.

"النسخ في الفن" يعرض "جيورجيو شيريكو" في قاعة عرض بلجيكية؛ فنجد في الصفحة الأولى من الفهرس صورة الفنان بشخصه الكامل: إنه يرتدي الزي الأكاديمي، ثقيل الوزن، بدين، وجهه مفرغ من التفكير، وغميّ وبلد تحت شعره الأبيض الصوفي، ويداه متصالبتان على كرشه المتقدم . وهو يجعل المرأة يفكر في أن بخطار متقطع برداء أحضر، و"بيرتان" الذي صوره السيد "إنغر"، فله عرض المنكبين ذاته الذي ينبع بثقله في جو من الزفاقة البورجوازية، والبسمة الهائنة نفسها، باسم الرضى الماكرة الشبعانية . إنه يبلغ الثامنة والثلاثين من عمره . وبعد أن خاص خمسين عاماً في العمل الأكاديمي، ها هو يعيد الآن، من غير أن يجري تعديلات، صُنْع لوحاته التي كان يصوّرها وهو في الثلاثين من عمره: من مثل

الشوارع ذات الأقواس، والأبراج الوردية، والساحات الخالية، وتماثيل الفرسان ذات الظلائل المستقطبة، ومداخل المصانع، والقاطرات الانفرادية . إنها "اللهة وهي" ، رؤوسها حبات ، وتماثيل لعرض الملابس ، وبكرات وأقواس (مثاثل) ، وحبات أرضي شوكى . فيولت مجذداً فيما بين غناصرها ، مثلاً يركب المرأة آلة منكحة . وهذه اللوحات ، التي هي أشبه ما تكون باللوحات المغلوطة ، وهذه اللوحات المزيفة ، والتي لا روح فيها ، والتي لا يمكن للمرء أن يشك أنها تتنازل على مضمض إلى أقصى حد ، بعد خروج طويل ، لتنصيب طلب السوق وحده ، لا تتغير بسهولة عن تلك التي كان يصورها قبل نصف قرن ؛ ففيها شريط النساء الأصفر نفسه على مستوى الأفق ، وتحت قبة ثقيلة خضراء ، وجاذب الزواق المقطر المنتصب ذاته ، والجدران الواطئة نفسها التي تحجب موكب المقطورات في التور المعاكس ، وكلّ ما محا ، بالنسبة إلى مسبقاً ، ومنذ البداية ، أفضل ما كان لا بد للتصوير السوري أن يعطيه فيما بعد .

إنه أحد أول الفنانين الذي أتاح له توفيق نادر إلى حد كافٍ من عدم الاكتئان المبكر ، والاستخفاف ، وطول العمر ، أن يكون هو نفسه ممزوجة الخاص ، بصورة علنية وواعية . وهذا فقط الأربعين السبعين والماكم الذي اصطاد الكثير من القرآن ، وهذا العامل فقط في التصوير الذي يرمي بكثير من المرأة ، من عنبة فهرسه ، جمهور قاعات العرض ، يطرح على هذا الباب لغزاً مثيراً للسطط.

لا يمكن ، في حقيقة الأمر ، تصوّر شيء من هذا القبيل في الأدب ، وإنه لأمر ذو دلالة ، من جهة أخرى ، أن تكون عناوين لوحات "شيريكو" الحديثة العهد ، وأكثر مما هو الأمر أيضاً بالنسبة للوحات ، هي التي تبرز تراجعاً ملحوظاً ، فإن المماوري في الصيف وفrox الألعاب وـ "لقاء غير متظر" ، لا تضاهي عناوين الزمن الماضي التي كانت تأتي فوراً لتسجل في مركز الهدف ، من مثل "لغز النبوة" وـ "البرج الوردي" وكابة شارع وسراة الخفي . ثنة في كلّ ما يتصل بمتطلبات الكتابة الشعرية تطلب سخاء شبه جنسي ليس له أيّ حظ في أن يكون بالإمكان تقليله ، بعد مرور خمسين عاماً . أمّا في التصوير ، حين يخطر في ذهننا "تيسيان" المنوي الأعوام تقريباً ، وريشة "رينوار" المشلول التي تفوق الأعضاء ، وـ "شيريكو" هذا البعض من جديد . فتفنون إن الأعمال الفنية لا يدفع ثمنها كلّها من مادة جوهريّة حميمة بالشّاوي . وحين يُكتَر بـ بـ بعد عناء ، وحين يعثر المرأة على مدخل إلى الكنز ، يتوفّر للمصوّر ما يشبه حقاً مكتسباً لتحويل لقيته إلى نقود ، وهو حقٌّ ملكي لإعادة استخراج نسخ أخرى منها ، من غير أن تكون هناك خسارةً حقيقة في صدق

أصلتها. إن اللوحات "الوردية" "ليبيكاسو" والراقصات وكواهات "دوجا"، ورهور "زودون"، وأنوار "لانور" تقيم فيما بينها علاقات جذ وثيقة وأكثر آلية من تلك التي تقيمها فيما بينها (مثلاً) قصائد "الإشارات" أو قصائد "أسطورة الفرون".⁽²¹⁾: من غير أن يأتي شيء في ذاتنا ليعرض على ذلك؛ فنحمن أنها تشکل في أن جزءاً من الطابع الحاسم من الاستثمار الفريد والاقتصادي للسلسلة؛ فمن عمل من هذه السلسلة التصويرية إلى عمل آخر، يكون تطليباً لتعديل ما أكثر بساطة وأكثر ليجازاً من ذلك التعديل الذي قد يجعله يبرأ غفوياً بمواجهة قصيدين من الديوان نفسه (إن الديوان الوحيد، حسب علمي، يظهر على وجه التقرير هذا التجايس المتسلسل في المادة الخاصة بنتائج التصوير هو ديوان: "الاحتفالات الغزلية" "فيرلين" وهو الديوان الذي يبدو أنه، من جهة أخرى، قد أله موكياً من اللوحات "فاتو" وليس هذا أمراً يخلو من الدلاله.).

ينبغي بلا شك أن نرى، في جزء من الأمر، استمرار راسب تاريخي لم يجر امتصاصه بعد، من جهة، وهو كون المصوّر قد احتفظ زمناً طويلاً بوضعيه كحرفي، عبد لزياته، وهي وضعية قد أفلت منها الأدب بسرعة أكبر فعلاً بسبب أهلية النص لكي يُنْتَجَ من جديد على المراد، بعيداً عن قلم المؤلف ورأيه؛ فقد كان المصوّر حتى قرتنا هذا تقريراً منتجاً للصور حسب المطلب. وقد كانت تتدفق الطلبيات إلى منزله، وتتكرر بحثاً عما كان يُصْنَعَ عمله فيه أكثر من غيره تحديداً، أو ما كان يُصْنَعَ عمله وجده: الأنوار، بالنسبة لـ"لانور"⁽²²⁾ والرؤوس المركبة عند "أرسيموبولو"⁽²³⁾، وحتى أيضاً، خردوات عسكرية عند "ميسيونييه" (إن وجود أسرار، وحتى جيل مهنية يخفيها بعضهم عن البعض الآخر ويسرقونها، مثلما يمكن للطلائين والخرافين، وحتى الطباخات أن يفعلوا، يميز اليوم أيضاً المصوّرين وحدهم). إن المصوّر، حين ينسّع نفسه، يفقد اليوم، من خلال ذلك أيضاً من تأثيرات تساهيل عفا عليه الزمن، ولا يزال حياً. ونحن نتذكرة أنه كان مرغماً على ذلك بسبب عبودية المتعهد. غير أن هذا التساهيل الأخذ بالتلاثي لا يفسّر لماذا تبقى المحاكاة

⁽²¹⁾ مجموعات شعرية هي على التوالي لرامبو وفيكتور هيغرو (م: ز، ع).

⁽²²⁾ مصوّر فرنسي يصرّر بالباسيل.

⁽²³⁾ مصوّر إيطالي، كان يصرّر وجهاً مركبة من الزهور والفواكه والواقع والأسماك. (م: ز، ع).

الأدبية . أساساً ، تلهمأ ليس له معنى ، فيما يصبح التزييف في التصوير صناعة ، وصناعة تتجذر في جزء منه في ممارسة الفنانين الحقيقيين الشائعة .
لعله يكون من المفيد هنا أن نذكر بكل ما يفصل "المادة المحركة" التي يشتعل عليها المصوّر عن "الموضوع" الذي يكون الروائي أو الشاعر قد أخذ على عاته معالجته .

من المتعذر أن يستند المرء الإمكانات الكامنة لمادة محركة من دون أن يعدد زوايا النظر ، ومن غير أن يحوم حولها تقريباً؛ لمجموعات المناظر ، عند كلود مونيه ، شأن الوجوه المتعددة الجوانب عند "بيكاسو" تعدان وسائلين متضادتين ومتساقيتين لا يكرار في آن واحد بتناقض فنٌ تشكيلي معين محصور في مكان ذي بعدين ، وتحظى هذا التناقض . أما المجموعة المتسلسلة فيكون أساسها موجوداً بصورة طبيعية ، وعلى العكس من ذلك تماماً؛ فأكثر ما يقترب به الأدب من لوجه ما ، وهو الوصف ، لا يشهي في شيء سلسلة من اللقطات التي تتدقق باستمرار من مركزها . إن كلَّ وصف في الأدب طريق (وقد لا تؤدي إلى أيِّ مكان) ، طريقٌ تنزلها ، ولكن لا تصعدها ثانية أبداً؛ فكلَّ وصف حقيقي انسياق لا يحيل إلى نقطة ابتدائه إلا على التحو الذي تحيط به المتابقة إلى منهاها ، انسياق يتوجه إلى حققه الداخلية وحدها ، والتي هي استفاضة لذينامية خارجة عن المركز ، وذلك بأن يدير لها الظهر ثقة بها . وعيناه مغمضتان تقريباً . إن المتعذر الكامل لما هو لحظي . الذي يرجع إلى امتداد عملية القراءة في الزمن ، والذي يستبعد كلَّ لحظة ، في الوقت نفسه الذي يضيف فيه . ويؤسس التناقض الخاص بالأدب الوصفي؛ فهذا الأخير يحاور أن يحلُّ ذلك التناقض بتغيير الروية إلى حركة ، غير أن هذه الطريق ، التي هي حلٌّ ضمني ، طريق أكبر سرعة للذِّ التخييلي تستبعد ، كما ندرك ذلك ، في النتيجة ، كلَّ محاولة للتكرار .

أن تصيبَ معناه: أن تستبدل بالقطط الشبكية اللحظيَّة متالية متراقبة من الصور التي تتتابع في الزمن . إن الوصف الذي يتفق اتفاقاً عميقاً دوماً مع ممهدات مسرحة معينة لا يتنزع إلى كشف طهارتها عن الموضوع ، بل عن خفق للقلب يحضره رفع الستار . إن هذه الصفة ، صفة التمهيد السرحي لا تظهر في أيِّ مكان أوضاع مما تظهر في وصف "البيشاسوبيه" ، في بداية "أتala"⁽²⁴⁾ ، والذي يضع نغمية معينة ،

⁽²⁴⁾ وصف الميسسيسي في رواية "أتala" لشاتوريريان (مبذلـع).

■ concents ■

وينقسم إلى حركات متباعدة، ويزداد حماسة إلى أن ينفجر أخيراً، في اجتماع ختامي لكافة الأصوات، اجتماع لافتتاحية أوبرا.

إن التصوير يظل، بالنسبة لي هو العالم الذي يجب الانتهاء إلى قلبه المغلق أحياناً تحت شكل من ضروب الوجد التي يحقق لها أن تكرر دون أن تتشابه. الوصف هو العالم الذي يفتح دروبه، فيغدو درياً سبق لأحدهم أن سار فيه، أو سيسير فيه.

أقرأ كتابات "ماتئس" في التصوير: مقططفات من رسائل، مقابلات، ملاحظات نقية، وبعض الصفحات الأكثر اتساعاً أحياناً. وهي حاسمة بكل امتنان، بحيث يمكن أن نطلق عليها أنها إعلانات عن رأيه. إن فيها نزاهة لا صخب فيها، ونضارة مذكرة، واقتراباً دقيقاً وحرفيًّا من مادة فنه، وهي أمرٌ تروق لي للغاية. وإن توافق مع "بوقار"⁽²⁵⁾، حتى لكانهما راهبان بنيديكتيان⁽²⁶⁾ يستعمل كلُّ منهما من الآخر، وعلى نحو متحضر، عن تقدُّم أعمالهما التوأمية، ويعاونان فيما بينهما من غير آذانية، ومن غير ضيق في الأفق لملازمه الحقيقة عن كثب.

وهكذا، فإن عالمين يبحثان عن حل لمشكلة صعبية في علم المناعة، أو الوراثة لا يزال يمكِّنها وحدهما، كما تتصور، أن يتراصلاً، من غير أن يخفي شيئاً من تجاربهما وفرضياتهما معتمدين على المراعاة الفليلة لغيريهما بمواجهة الأهمية الكلية الموضوعية، أهمية الاكتساب. وهذا ليس ممكناً لأديبين، للأسف! إلا ربما في تلك الحالة غير المحتملة لوجود شخصين من مثل "مالاريم" معاصررين.

ثُمَّ مراسلات بين كتاب قد أغنت كلاًّ منهم، بلا شك. وإذا ما وضعنا جانباً الرسائل المتبادلة بين "فلوبير" و"مكسيم دوكان" أو بين "مالاريم" وشاعر رمزي معين، حيث يبدو عدم التوازن في الإسهام المتبادل صارخاً أكثر من اللازم، فيمكنا، على الأقل، أن نذكر، في عهد قريب، ما نعرفه عن المراسلات بين "جيد" ومارستان دوغار. إنها لا تنطوي مرحلة النقد المتبادل والمحرز. ولا شيء في هذا التعاون المتبادل الصوفي تقريباً، والذي تجري ممارسته يسيراً على طريق الإنفاق. في البحث عن ذلك الفردوس، فردوس التصوير الذي يبدو موجوداً لدى بعض المصوّرين على

⁽²⁵⁾ بورنار: مصور فرنسي (1867 - 1947) اشتهر بألوانه المفرطة. (م. ز.ع).

⁽²⁶⁾ نسبة إلى القديس الإيطالي بنيديكتوس، ت: 547. وقد أسس رهبانية تسبّب إليه لتنظيم الحياة الرهبانية.

نحو ملموس، والذين يورد "مائيس" المصطفين فيها عند الحاجة، والذين ولدوا إلى المدخل عنوة بالتأكيد، من مثل "جيوبتو" و"سيزان" و"بييتر ديلافراسيكا" و"شاردان".

هناك فارق ضئيل في طبيعة علاقات الكاتب بفقه، وهو يفصله هنا عن كافة الفنانين الآخرين تقريباً؛ فمن الممكن أن يكون هناك قديسون للموسיקה (وكل واحد سوف يذكر باع)، وقديسون للنحت: نحاتو الكاتدرائيات وهناك بالتأكيد قديسون للتصوير (كماله غبطة شيطانه: كيكاشو)، وليس هناك شك في أن مقارتهم الفرنسيسكانية للحق أكبر من مقارتهم للجميل. وليس هناك قديسون للأدب؛ فحتى مع فسحة زمنية طويلة تعطى لهم للجد وبعد الموت، ليس هناك إلا أصحاب بدع مختلفون ضمن بدعهم الفردية، ولا يرغبون في تقارب التقسيسين. وهناك جوقة من المسؤولين الموتى الذين يحتفلون لنا في موطن الآلهة، من "فيرمير" إلى "شاردان" وإلى "سيزان"، بأفراح السلام التي لا توصف من خلال التصوير الحقيقي؛ فلا زامبو، ولا بودلير ولا كلودين ولا زاسين، ولا ستاندال، ولا روتون، ولا طوبير، يتلقون بعد موتهم أياً كان (برغم كل جهود كتب الأدب الوجزة) لكي يحتفلوا بما بحياة توحيدية في الشعر . وتظل جناتهم، جنة عنده هي جنة الشعاب التي تنفرع.

إن السنوات الخمس عشرة الأخيرة التي يبدو أنه ليس من الضروري أن يحسب لها حساب كبير في تاريخ أدبنا، قد جلبت تغييراً في صناعة النشر، وفي تجارة المكتبات أكثر من ذلك الذي شهدته هذه الصناعة وهذه التجارة منذ "غوتيرز"؟ فقد تباطأ تاريخ الأدب، مؤقتاً على الأقل، وقد احتلَّ تاريخ الكتاب المكان بكامله؛ غير أن مما يبدو لنا اليوم تجديداً في الأدب يملاً، على العكس من ذلك، تاريخ الرسم الغني بتلك المراحل التي كانت أهمية التحولات تتجه، عوضاً عن الأعلام والمدارس إلى التقنية، والمادة، والمستند، والسوق فكانت هي كل شيء من مثل "ابتكار التصوير الزيتي" ، والانتقال من التصوير الجداري إلى التصوير على الحماله، وإلى الزنان...

□□

الأساطير في العالم الحديث

- ميرسيا إيلياد -

■ ترجمة: حبيب كاسوحة ■

عن الفرنسيّة

تساءل في بداية بحثنا، ما هي الأسطورة، في حقائقها؟
الأسطورة، حسب اللغة الدارجة في القرن التاسع عشر، هي كل ما يتعارض
مع الواقع. يعتبر من الأساطير كل ما يقال عن الإنسان غير المنظور. ويعود إلى
مجال الأساطير تاريخ العالم الذي ترويه قبائل الزولو⁽²⁷⁾ أو أنساب الآلهة التي
يتحدث عنها هزيود⁽²⁸⁾.

هذا الكلام، شأن الكثير من الأقوال المتدولة التي يرددها أصحاب مذهب
الإشراق⁽²⁹⁾ والمذهب الوضعي⁽³⁰⁾ هو من بنية ومن منشأ مسيحي. إذ أن بالنسبة

* ميرسيا إيلياد من أبرز علماء الأساطير ومن أشهر قادة الفكر في القرن العشرين.

(27) الزولو: قبائل تقطن أفريقيا الجنوبية يبلغ عددها سبعة ملايين نسمة. قاتلت البريطانيين وأبعذتهم عام 1879. ثم صارت تحت حمايتهم وتم إخاقها بالنتاج البريطاني عام 1899. تتكلم الزولو لغة البانتو التي يتحدث بها نصف سكان القارة الأفريقية الجنوبية.
(المترجم).

(28) هزيود: شاعر يوناني من القرن الثامن قبل الميلاد. له مجموعة شعرية بعنوان "أنساب الآلهة" ويشتهر بشعر الموعظة والإرشاد. (المترجم).

(29) الإشراق: هو يقظة داخلية وتغيير باطنى يتبع قيم المسائل الروحية. ويتحدث عنه المتصرف. (المترجم).

للمسيحية الأولى، كل ما لا يجد التبرير والتأييد في العهد القديم أو الجديد، هو بطلان وبهتان. إنه من الخرافات والوهم. غير أن دراسات علماء الأعراق البشرية أرغمنا على إعادة النظر في ذلك الإرث الذي تناقلناه عن دلالة الأسطورة. وهو من بقايا الهجوم العنيف الذي شنته المسيحية ضد العالم الوثنى.

وقد أخذنا، أخيراً نعرف ونفهم قيمة الأسطورة مثلاً تكوت في المجتمعات البدائية، عند أقوام من الأزمنة القديمة، أعني في تجمعات بشرية شكلت عندها الأسطورة الأساس للحياة الاجتماعية وللتقاليف. غير أن أمراً واحداً يشد انتباها. منذ البداية وندل عليه بالقول:

في تلك المجتمعات، من المفترض أن تعبر الأسطورة عن الحقيقة المطلقة، لأنها تروي تاريخاً مقتضاً، أي تكشف عن وهي يتجاوز حدود البشر، حصل في فجر الزمان الكبير، في زمان البدائيات المقدس، (وفي ذلك الزمان القديم)⁽³¹⁾. ولأن الأسطورة واقعية ومقدسة، لهذا غدت نموذجاً، وبالتالي قبلت الإعادة والتكرار وباتت الندوة، وراحت، أيضاً، تقدم التبرير لكل ما يأتي الإنسان من فعل. بغير آخر، تدل الأسطورة على تاريخ حقيقي جرت أحداثه في بداية الزمان، وتغدو سلوك البشر. إن الإنسان من المجتمعات القديمة، بمحاكاته الأفعال التموزجية التي أثارها إليه أو بطل أسطوري، أو ببساطة عندما يروي مغامراتهما، إنما يغوص ذاته من الزمان الديني، الخالي من القدسية، ويتحقق، سحيرياً، بالزمان الكبير، الزمان المقدس.

وكما نرى، يتناول الأمر انقلاباً شاملأً في القيم. وفي حين كانت اللغة الشائعة، تخلط بين الأسطورة والوهم والخرافة، على عكس ذلك تماماً اكتشف فيها إنسان مجتمعات الأزمنة القديمة، الإيحاء الوحيد الذي يصح لتفسير الواقع.

ولم تتأخر في استخلاص النتائج المترتبة على ذلك الاكتشاف. وفيما بعد، وبصورة تدريجية، لم نعد نصرّ على كون الأسطورة تحدث عن قضايا مستحيلة، أو

⁽³⁰⁾ المذهب الوضعي: هو مذهب فلسفي ينادي به المفكر الفرنسي أوغست كونت. يرفض البحث الميتافيزيقي. يرى في ملاحظة الواقع وفي التجربة، الأساس الوحيد للمعرفة. (المترجم).

⁽³¹⁾ العبارة اللاتينية *In illo tempore* معناها: في ذلك الزمان ويقصد ميرسيا إيليناد: "في ذلك الزمان القديم". (المترجم).

■ contents ■

مستبعدة من مجال الواقع، وأكتفيما بالقول بأن الأسطورة تولّف نمطاً من التفكير يختلف عن تفكيرنا. على أيّة حال، ينبغي أن لا نسوق، ب شأنها، أحکاماً قبليّة. علينا أن لا نتعامل معها وكأنّها انحراف وشذوذ. بل ذهابنا إلى أبعد من ذلك، وحوالنا إدماج الأسطورة في التاريخ العام للنّكّر الإنساني، على اعتبار أنها الصيغة المعتبرة أصدق تعبير عن الفكر الجمعي. وكما أن مخزون الفكر الجمعي لا يزول، أبداً، بصورة تامة، في مجتمع . آية كانت درجة تطوره . لهذا نرى التذكير بأن العالم الحديث ما برح يحتفظ بجانب من انعكاس السلوك الأسطوري. هنالك على سبيل المثال، مشاركة أبناء المجتمع الحديث ببعض الرموز . وينظر إليها وكأنّها رواسب باقية في الفكر الجمعي ومنحدرة من زمن قدّم.

لم يكن من العسير أن نبرهن أن وظيفة العلم الوطني، مع ما يحتوي من تجارب انتفاعية لا يختلف، بأي شكل، عن المشاركة في رمز من الرموز المعهوم بها في مجتمعات الأزمنة الغابرة. هذا الكلام يدفع إلى القول بأن مسألة الاستمرارية بين العالم القديم والعالم الحديث، لم تكن مطروحة، على صعيد الحياة الاجتماعية، غير أن الاختلاف الكبير بين القديم والحديث يمكن في امتلاكه، غالبية الأفراد المكونين للمجتمعات الحديثة، لتفكير شخصي . في حين أن ذلك التفكير غائب، أو غيابه محدود، عند أبناء المجتمعات التقليدية السلفية.

لستا في هذا المقام، بقصد عرض آراء عامة حول "الفكر الجمعي" .. المشكلة هي أكثر ساطة وأشد تواضعاً. ندلّ عليها بالقول: إذا لم تكن الأسطورة إيداعاً تافهاً، وإنحرافاً عن المأثور، أنت البشرية "البدائية" ، وإنما هي تعبير عن طريقة العيش في العالم، فلتا أن نتساءل عن المصير الذي أتى إليه الأساطير في العالم الحديث. أو نسأل على نحو أدق: من الذي احتل المنزلة الهامة التي شغلتها الأسطورة في المجتمعات السلفية؟

لا شك أن بعض "المشاركات" في عالم الأساطير، وفي الرموز الجمعية، ما فتئت تفعل فعلها في العالم الحديث. لكنها بعيدة عن لعب الدور المركزي الذي كان للأسطورة في المجتمعات الغابرة. إن المجتمع الحديث يبدو مجرداً من الأسطورة إذا ما قارئاه بمجتمع الأزمنة الماضية. وأكثر من ذلك، يصرّ بعض الباحثين على أن ما يصيب المجتمعات الحديثة من ضيق وقلق، وما تواجه من أزمات إنما يعود إلى غياب أسطورة خاصة بها.

وعندما أعطي كارل بونغ أحد كتابه عنواناً: "الإنسان الساعي إلى اكتشاف ذاته"، كان يقصد أن العالم الحديث . وهو في أزمة منذ الفطيعة التي جرت في العمق بينه وبين المسيحية . إنما يبحث عن أسطورة جديدة، تتبع له، وحدها، أن يعثر مرة أخرى، على بناء روحي جديد، أسطورة تردد له، في الزمن الآتي، القوى الإبداعية⁽³²⁾.

في الواقع أن العالم الحديث ليس غنياً بالأساطير، على الأقل من الناحية الظاهرية. يتحدثون، على سبيل المثال، عن الإضراب العام الذي يحرك الجماهير وكأنه من الأساطير النادرة التي أبدعها الغرب الحديث. غير أن الأمر كان يتعلق بسوء فهم لهذه الظاهرة. لقد ساد الاعتقاد بأن فكرة تجد طريقها إلى الجماهير العريضة . وهي، وبالتالي، شعبية. يمكن أن تحول إلى أسطورة، لمجرد أن تتحققها في سياق التاريخ، يجري إسقاطه في مستقبل قريب أو بعيد. في الحقيقة، ليس بهذا النهج يكون إبداع الأساطير. ربما يكون الإضراب العام من أدوات النضال السياسي. غير أنه يفتقر إلى السوابق الأسطورية . وهذا كاف لأن تستبعده من نطاق الميثولوجيا.

أما الشيوعية марكسية فهي شيء آخر مختلف. لترك الحديث عن مصيرها التاريخي، ولندع جانبَ السندي الفلسفى للماركسيَّة. لنتوقف عند البنية الأسطورية للشيوعية، عند دلالة مذهبها في المال وفي النهاية الفصوصى، عند الوعود التي أطلقها والتي صادفت رواجاً شعبياً. وإنما كان رأينا في مقاصد ماركس العلية، فمن الجلي أن صاحب "البيان الشيوعي" يستعيد واحدة من الأساطير الكبرى الخاصة بالنهاية والمال، في العالم الآسيوي المتوسطي، ويواصل الأخذ بها. إنها الأسطورة المعنية بالدور الإنقاذى الذى يضطلع به العادل والمصطفى، والقديس، والبريء والمبشر . وفي أيامنا هذه: "البروليتاريا". وإن العذابات والألام التي يكابدها المنفذ مدروسة لأن تحدث تغييراً في البنية الأنطولوجية للعالم. في الواقع، فإن مجتمعًا بدون طبقات يدعو إليه ماركس، وما ينتج عنه من زوال للتوزرات التاريخية، يجد له السابقة الأكثر صواباً في أسطورة العصر الذهبي التي تغير . بحسب ترات شعوب عديدة . بداية ونهاية التاريخ.

⁽³²⁾ في الحاشية يتحدث موسى إيليا عن "العالم الحديث" ويقصد به الطبقات الاجتماعية الفاعلة المفيدة في الفتن . والتي تشكلت ملامحها، بصورة مباشرة تقريباً، بفعل التعليم والتربية الرسمية.

■ contents ■

لقد أعني ماركس تلك الأسطورة الشهيرة مستقيداً من الإيديولوجيا البشرية بالخلاص في كل من المسيحية واليهودية. هنالك، من جهة أولى، دور النبوة والوظيفة الإنقاذية التي يوكلهما إلى البروليتاريا. ومن جهة أخرى، هنالك الصراع النهائي بين الخير والشر. ويمكننا بسهولة أن نقارنه بالنزاع بين المسيح والمسيح الكاذب الذي قال، والمتبوع بالظفر النهائي للمسيح الحقيقي.

وثمة دلالة هامة نراها في متناول ماركس لفائدة مذهبة، دلالة الأمل الذي يراود المسيحية واليهودية بنهاية قصوى للتاريخ تكون بمثابة المال. إن ماركس، في هذا المنحي، يختلف عن سائر الفلسفة من أصحاب النزعة التاريخية⁽³³⁾، من أمثال: كروشى⁽³⁴⁾ وأورتيجا إي كاسى⁽³⁵⁾، الذين يعتقدون أن التوترات التي يطلقها التاريخ تلازم بالجوهر، للوضع البشري، وبالتالي لا يمكن لها، أبداً، أن تض محل وأن تتلاشى تماماً.

وعلى عكس ذلك، تشكو الميثلولوجيا التي أخذت بها الاشتراكية الوطنية . وأعني النازية . من تهافت لا يوصف، بالقياس إلى عظمة الأسطورة الشيعية، وإلى التناول الواسع الذي أثارته عند مردميها . ولا تعزى تلك الحالة إلى محدودية الأسطورة العرقية فقط، إذ لا يخطر بالبال أن تقبلها عن طيبة خاطر، أنحاء شاسعة من أوروبا، وإنما يعود ضعف الميثلولوجيا герمانية، على وجه الخصوص، إلى نزعة التسامم الأساسية الكامنة فيها . مع ذلك ترتب على الاشتراكية الألمانية أن تبتذل، بالضرورة، الجهد الحيث من أجل إحياء الميثلولوجيا герمانية القديمة . وفي سبيل ذلك، عملت على محى القيم المسيحية، بقصد إلغاء الأصول الروحية لـ "العرق germanي" ، وأعني الوثنية التي انتشرت، فيما مضى، في أوروبا الشمالية.

ويحسب منظور علم نفس الأعماق، فإن محاولة مماثلة للعودة إلى أصول العرق germanي هي مجرد دعوة إلى الانتحار الجماعي . ذلك أنها النهاية القصوى

(33) النزعة التاريخية: هي سبل إلى إرجاع كل ما هو إنساني، خصوصاً في مجال الأفكار والقيم، إلى الاعتبارات التاريخية وحدها (المترجم).

(34) برفيد توكر وروشى: فيلسوف ومؤرخ ورجل سياسة ايطالي ولد عام 1866 وتوفي عام 1952 . صاحب نزعة تاريخية وروحانية . يقول بالتوافق بين التاريخ والفلسفة (المترجم).

(35) أورتيجا إي كاسى: فيلسوف وكاتب وعالم اجتماع إسباني ولد عام 1883 وتوفي عام 1955 . أدخل روحًا جديدة إلى الفلسفة الإسبانية (المترجم).

أو المال المعطن عنه، والمرتقب من قبل قدماء الجرمان يبدو في الدمار النهائي الشامل.

رليناروك⁽³⁾. أي أن نهاية العالم تكون بكارثة. ذلك المال يقتضي حصول معركة هائلة بين الآلهة والأبالسة تنتهي إلى موت جميع الآلهة والأبطال، وتقضى بالعالم إلى حالة السديم والعشوائية. وفيما بعد، سينبعث عالم جديد من بين الأنقاض وسيعود إلى حياة جديدة. هكذا نرى أن قدماء الجرمان عرفوا، بدورهم، المذهب الفائق يوجد دورات كونية، وأخذوا بأسطورة خلق العالم ودماره بصورة دورية.

غير أن إحلال ميثولوجيا أوروبا الشمالية القديمة محل المسيحية إنما هو اعتماد مذهب في المال شديد التشاوم، بدلاً من الأخذ بالمال المسيحي الغني بالوعود، والمبشر بعزاء المؤمنين. إن نهاية العالم، بالنسبة للمسيحي، تقضى إنعام التاريخ، وابتعاده، في الآن حينه.

هذا الموقف، يعني، بالتعبير السياسي، عند العضو في الاشتراكية الوطنية، ما يلي على وجه التفريع:

ابعد عن التاريخ المسيحي "اليهودي القديم" واصمل على احياء اليمان في أصوات نفسك بالأسلاف الجرمان" وباجدتك. وفيما بعد هيئ نفسك لخوض المعركة النهاية الكبرى بين آلهة الجرمان وبين الأبالسة. في تلك المعركة التي تتحدث عنها النبوءات ستواجه الموت آلهة الجرمان والأبطال، ونحن معهم، وسيحل الدمار النهائي الشامل. لكن عالماً جديداً سيولد بعد الكارثة.

نتساءل الآن، كيف أمكن لروبيا تناول نهاية التاريخ، إلى هذه الدرجة من التشاوم، أن تنهي مشاعر شريحة، على الأقل من الشعب الألماني؟ لهذا التساوؤل أحسيته البالغة، ولم يكفي عن طرح المشكلات أمام علماء النفس.

خارج هاتين الأسطوريتين، من المجال السياسي: الشيوعية والاشراكية الوطنية، نرى أن المجتمعات الحديثة لم تعرف أساطير أخرى لها انتشار مماثل. ومع إطلاق

⁽³⁾ رليناروك هو حالة الدمار الشامل التي تنتهي إليها الدورة الكونية الكاملة، وأخذ بها الفكر الهندي. راجع كتاب: "أسطورة العودة الأبية" ص 174 . ميرسيا ليبلاد . ترجمة حبيب كاسوحة . منشورات وزارة الثقافة.

■ contents ■

هذا الحكم يتوجه تفكيرنا إلى الأسطورة بوصفها سلوكاً إنسانياً، وفي الوقت ذاته، حصرأً من حضارة الشعب، أي ننظر إليها مثلاً كانت في المجتمعات التقليدية التراثية. في الحقيقة، إن الأسطورة، على صعيد التجربة الفردية، لم، تتواءز، ب تماماً. إنها تعلن عن حضورها من خلال الأحلام، والتخيّلات، ومن خلال الحنين والرغبات غير المرتقبة. ثم إن الاتصال الأدبي، بكلّه الهائل، جعلنا نتألّف العثور على الميثولوجيا . الكبيرة والصغيرة . في الفعالية اللاشورية ونصف الشعورية، عند الفرد. لكن يهمنا، بشكل خاص، أن نعرف ما هي الموضوعات التي احتلت، في المجتمع الحديث المكانة المركزية التي شغلتها الأسطورة في المجتمعات السلفية التقليدية. بعبارة أخرى، ومع اعترافنا بأن الموضوعات الأسطورية الكبرى تواصل فعلها في المناطق العائمة من النفس، يمكن أن نظر التساؤل التالي :

هل الأسطورة، باعتبارها نموذجاً مثالياً للسلوك البشري، مازالت باقية، في زماننا، بصيغة متدنية، قليلاً أو كثيراً؟ للاجابة على ذلك التساؤل نقول:

يبدو أن الأسطورة، شأنها شأن الرموز التي تطلقها، لا تخفي أبداً من مجال الفعالية النفسية، إنما تُبَيِّن، فقط من ملامحها، وتعمل على تعويه وظائفها. ولعل من المفيد متابعة التحرّي والبحث، ومواصلة الكشف عن التمويه الذي يلحق بالأساطير على الصعيد الاجتماعي.

هاكم مثلاً على ذلك: من الواضح أن بعض الأعياد، في العالم الحديث، الدنيوية، بعيدة عن أجواء الفداسة، مازالت تحتفظ بالبنية وبالوظيفة الأسطورية. نشير في هذا السياق إلى المسرات التي تصلّى القلوب عند قدم رأس السنة، أو الأفراح التي تعقب ولادة طفل، أو عند بناء بيت، أو حتى عند الإقامة في منزل جديد. وكلها تكشف عن الحاجة إلى بداية مطلقة يحسن بها المرء إحساساً عامضاً، وإلى أن يبدأ حياة جديدة⁽³⁷⁾ أي إلى أن يبعث انبعاثاً شاملأً.

وإية كانت المدة الفاصلة بين تلك المسرات وبين نموذجها الأسطوري القديم . وهذا يعود بنا إلى أسطورة التكرار الدوري للخلق . فلا يراودنا الشك في أن الإنسان ما برح يشعر بالحاجة إلى استرجاع راهنة تلك المسلسلات القديمة، بصورة دورية، ولو فقدت الكثير من قداستها. وليس لنا أن نفيس إلى آية درجة مازال الإحسان الحديث

⁽³⁷⁾ يبدأ حياة جديدة: ترجمة العبارة اللاتينية: *Incipit Vita Nova*

واعياً المصامين الميثولوجية الكامنة في تلك المسارات. إنما هنالك أمر واحد يلقي الانتباه نعيّر عنه بالقول:

ما زال لمثل تلك المسارات صدى غامض، ولكنه عميق في كيانه كله، إنه مجرد مثال نسقه، لكن بإمكانه أن يلقي الأضواء على وضع يبدو عاماً وشاملاً. ندل عليه بقولنا: ثمة موضوعات أسطورية باقية إلى أيامنا، تفعل فعلها في المجتمعات الحديثة، إنما لا يمكن التعرّف عليها بسهولة ويسر، بسبب خصوصيتها إلى عقليات عُلماء مديدة، ونحن على علم بهذه الحالة منذ زمن بعيد. هكذا تتحدد المجتمعات الحديثة، بالصفة الحديثة لكونها قطعت أشواطاً بعيدة في مجال انتزاع القدسية عن الحياة وعن الكون. وإنما يتم التعبير عن الجذة في العالم الحديث من خلال إعادة التقدير الذي تمنحه، على المستوى الديني، إلى القيم المقدسة القديمة.

يهمنا أن نعلم إن كان كل ما يبقى في العالم الحديث، "من روحاني" يظهر فقط، بشكل ملائم عامة، وبشكل قيم يعاد تفسيرها على المستوى الديني. وإذا ما تأكّدت هذه الحالة في كل مكان، يكون علينا أن نقبل بأن العالم الحديث يعارض، بصورة جذرية، كل الأشكال التاريخية التي سبقته. غير أن مجرد حضور المسيحية بالذات يستبعد هذه الفرضية. ذلك أن المسيحية لا تقبل، بأي حال، الأفق المنزوع القدسية للكون وللحياة، وهو الأفق المميز لكل ثقافة حديثة.

ليست المسألة بسيطة، إذ ليس بمقدورنا تجذب الحديث عن المسيحية والتغاضي عن دورها مادام العالم الغربي يعلن في أيامنا، أنه مسيحي في غالبيته. لكن لن ألح على ما عزف في الماضي - "العناصر الأسطورية" في المسيحية. ومهما يكن من أمر تلك العناصر، فقد اصطبغت بالصبغة المسيحية منذ أمد طويلاً. وعلى أية حال ينبغي أن ينظر إلى منزلة المسيحية من خلال منظور آخر. ولا يخفى أن أصواتاً ترتفع من وقت لآخر، رازمة أن العالم الحديث لم يعد، أولاً، في زماننا، مسيحياً. بالنسبة لموضوع بحثنا ليس لنا أن تشغل البال مع الذين يرون ضرورة "النزاع الأسطوري" من المسيحية ليروا لها ماهيتها الحقيقة.

يذهب بعضهم مذهباً مغايراً. يعتقد كارل يونغ، على سبيل المثال، أن أزمة العالم الحديث تعود، في الجانب الأكبر منها، إلى أن الإنسان الغربي لا يحيا، بكل كيانه، "الرموز والأساطير" المسيحية. لقد تحولت إلى مجرد مفردات وأفعال خالية من الحياة، ويدُث في قوالب جامدة، سطحية لا تمس الباطن، ولا تقدم، وبالتالي، أية فائدة

■ contents ■
لحياة النفس العميقة.

أما نحن فنرى أن نطرح المشكلة بطريقة أخرى. نتساءل: في مجتمعات حديثة منزوعة القدس، ومصبوغة بالصبغة العلمانية، ثرى إلى أية درجة تواصل المسيحية العيش في أفق روحي يضاهي الأفق السائد في مجتمعات الأزمات القديمة التي سادت فيها الأسطورة؟

لنقل، على الفور، أن ليس على المسيحية أن تخشى من مثل تلك المقارنة، لأن لها خصوصية أكيدة لا يرقى إليها الشك، تعود إلى الإيمان، باعتباره مفولة من مقولات التجربة الدينية، وإلى القيمة التي تمنحها إلى التاريخ.

وبالتالي فإن الهجوم العنيف الذي شنته المسيحية ضد العالم الديني الوثنى، بات قديماً وباطلاً، من الوجهة التاريخية، لأنه يتسم بطابع العصر الذي تم فيه. ولم تعد المسيحية تجاذب في التحالف في ديانة أخرى أو مع آية اتجاهات لا هوئية. ومع إطلاق هذا الحكم، ومع الأخذ بالاعتبار الاكتشاف الحديث تماماً ومؤداه: أن الأسطورة تمثل نمطاً من النمط هذا الوجود، فلا تجانب الصواب إذا قلنا: إن المسيحية، لكونها ديانة، ترتب عليها أن تحافظ، ضمن حدود دينها، بسلوك أسطوري. ونشير في هذا المقام، إلى الزمان الليثورجي⁽³⁸⁾، أي إلى رفض الزمان الديني، والعمل على الالتحاق بالزمان الكبير، ذلك الزمان القديم لبدييات المسيحية.

بالنسبة للمسيحي، يسوع المسيح ليس شخصية أسطورية، إنما، على العكس، هو شخصية تاريخية. إن عظمته بالذات، تجد ستدتها في تلك التاريخية المطلقة. ذلك أن المسيح لم يصر إنساناً وحسب: "إنساناً بالعموم". لكنه ارتكب الوضع التاريخي للشعب الذي اختار أن يولد في أحضائه. ولم ير ضرورة اللجوء إلى أجهوبة من أجل أن يتترع نفسه من تلك التاريخية، على الرغم من اجتراره عجائب عديدة، من أجل تعديل "الوضع التاريخي" للأخرين، عندما شف الأبرص وعمل على قيامة العازر من الموت ...

مع ذلك، فإن التجربة الدينية عند المسيحي تستند إلى تقليد المسيح، بوصفه نموذجاً يحتذى، وإلى الاهتداء بنهجه في الحياة، واستعادة موته وابتعاثه، بصورة

(38) الليثورجيا: من أصل يوناني وتعنى العمل العام، المقصود بها، في المسيحية، مجموعة القواعد العامة المنظمة للعبادات ولأداء الشعائر. يعني الزمان الليثورجي زمان الطقوس والعبادات (المترجم).

طفقية، من خلال العبادات والشعائر. إنها تقوم على معاصرة المسيح وعلى مواكبة الأفعال التي أثاها في ذلك الزمان *Tempus Illud*، الزمان الذي يبدأ مع الولادة في بيت لحم، وينتهي بالصعود إلى السماء.

نحن نعلم أن تقليد مثل يتجاوز حدود البشر، واستعادة مسلسل ينطوي على قدوة ونموذج، وإجراء قطعية مع الزمان الديني الحالي من القذلة، بواسطة فتحة توصل إلى الزمان الكبير إنما تؤلف علامات أساسية، لـ *سلوك الأسطوري* أي *سلوك إنسان الأزمنة الغابرة*، الذي وجد في الأسطورة مصدر وجوده بالذات.

إن المرء يرى نفسه، دائمًا، معاصرًا للأسطورة، لمجرد أن يسمع تلاوة وقائعها، أو عندمحاكاة أفعال قامت بها شخصيات أسطورية. وبهذا المعنى كان كير كجارد⁽³⁹⁾ يطلب إلى المسيحيين الحقيقيين أن يكونوا معاصرين للسيد المسيح. لكن حتى لو لم يكن المرء «مسيحيًا حقيقيًّا» بالمعنى الذي يقصده كير كجارد، فإنه يمكنه معاصرًا للمسيح، ولا يمكن إلا أن يكون كذلك، لأن الزمان الخاص بالعبادات وبالتفوى الذي يحياء المؤمن أثناء الشعائر والذي يعطيه إثناء إقامة الصلاة، ليس على الإطلاق، باليومية الدينية، إنما هو زمان مقدس إلى أبعد حدود القذلة، فيه تجسد الإله وصار إنسانا. إنه «ذلك الزمان» الذي تتحدث عنه الأنجلترا.

إن المسيحي لا يشهد إثناء الخدمة الدينية، إحياء لذكرى ألام المسيح، تماماً مثلما يشهد المرء إحياء لذكرى أي حادث تاريخي يقام كل عام، في 14 تموز (يوليو) على سبيل المثال، أو في 11 تشرين الثاني (نوفمبر). إنه لا يحيي ذكرى حادث، بل يعيد تفعيل سر ديني، ويمنحه الراهنة من جديد. بالنسبة للمسيحي، سبوع الموت، وينبعث أمامه، في هذا المكان وفي هذه اللحظة⁽⁴⁰⁾. إن المسيحي بوساطة سر ألام المسيح، أو القيامة من الأموات، يلغى الزمان الديني ويلتتحقق في الزمان الأولي المقدس.

لا جدوى من الإلحاح على الفروق الأساسية التي تفصل المسيحية عن العالم الوثني القديم: فهي على درجة كبيرة من الوضوح لا تسمح بنشوب خلاف بشأنها. لكن يبقى علينا الحديث عن ماهية السلوك الذي أشرنا إليه.

⁽³⁹⁾ كيركجارد Kierkegaard، فيلسوف ولاهوتي دانمركي ولد عام 1813 وتوفي عام 1855 جعل من الفرق التجريبية الأساسية عند الإنسان (المترجم).

⁽⁴⁰⁾ في هذا المكان وفي هذه اللحظة ترجمة العبرة اللاتينية *Hic et Nunc* (المترجم)

إن الزمان بالنسبة للمسيحي، كما بالنسبة لإنسان المجتمعات القديمة، ليس متجانساً. إنه يحتوي على انقطاعات تتم بصورة دورية، وتقسمه إلى "ديومة دينوية" لا تقبل التكرار والتي "زمان مقدس" يقبل الإعادة إلى ما لا نهاية.

نفهم من هذا الكلام، إنه ينكر إلى ما لا نهاية، من دون أن يكفي عن أن يكون ذاته. وعندما نوّد أن المسيحية، وعلى خلاف الديادات القديمة، تعلن وتنتظر نهاية الزمان، فهذا الكلام يصح على "الديومة الدينوية" أعني على التاريخ. ولكن لا يسحب على الزمان الذي يضفي المون في العادات وأداء الشعائر، والذي بدأ مع تجسّد المسيح. إن ذلك الزمان الذي تتحدث عنه العقيدة المسيحية⁽⁴¹⁾ لن يضمر ولن يتلاشى مع نهاية التاريخ.

هذه الاعتبارات التي ألمحنا إليها تبين بأبي معنى تواصل المسيحية في العالم الحديث متبايعة "سلوك أسطوري". وإذا ما أخذنا بالحسبان وظيفة الأسطورة وطبيعتها الحقيقة فلا يبدو أن المسيحية تجاوزت نمط العيش عند الإنسان القديم، وليس بوسعها أن تفعل ذلك، وتنقى عن السلوكيات القديمة. يبقى علينا أن نعلم من الذي احتل مكانة الأسطورة عند تلك الجماعة، من زماننا، التي لم تحفظ من المسيحية تجاوزت نمط العيش عند الإنسان القديم، وليس بوسعها أن تفعل ذلك، وتنقى عن السلوكيات القديمة. يبقى علينا أن نعلم من الذي احتل مكانة الأسطورة عند تلك الجماعة، من زماننا، التي لم تحفظ من المسيحية إلا برسالتها الميتة.

يبدو من غير المحتمل أن يقوى مجتمع على التحرر من الأسطورة تحرراً تاماً لأن علامة أساسية للسلوك الأسطوري، من مثل اعتقاد نموذج ومثال، وتكلاهما، تلازم في العمق كل شرط إنساني. إضافة إلى سمات هامة أخرى نلحها في سعي الإنسان إلى إجراء قطيعة مع الديومة الدينوية، وإلى الاتصال بالزمان الأولى القديم. هكذا ليس من العسير أن تتعزز على الوظيفة التي كانت تطلع بها الأسطورة في مجتمعات الأزمنة القديمة، من خلال ما يسميه الناس في أيامنا: التعليم، التربية وثقافة الإرشاد. هذا الكلام يصح، لأن الأساطير تمثل في لأن عينه، المعايير التي يتوجب الحفاظ عليها، وجملة التقاليد المنحدرة من تراث الأجداد، ولا لأن عملية

⁽⁴¹⁾ مفردات لاتينية وفرنسية *L'illud tempus christologique* يستخدم ميرسيا إيليا أحياناً في العبارة الواحدة في الفرنسية تعني "العلم الذي يبحث في العقيدة المسيحية" (المترجم).

نقل الأساطير . وتأخذ في الغالب، طابعاً سرياً وتنسبياً⁽⁴²⁾ . توازي ما يقوم به التعليم الرسمي، إلى حد ما، في مجتمع حديث، بل لأن تماثل الوظائف الخاصة بالأسطورة مع العملية التعليمية يتأكد، على وجه الخصوص، إذا أخذنا بعين الاعتبار أصل النماذج المثلية للسلوك التي تعرضها التربية في أوروبا المعاصرة.

في العهد القديم، لا وجود لفجوة بين علم الأساطير والتاريخ. لقد كانت الشخصيات التاريخية تسعى السعي الحثيث من أجل تقليد نماذجها الأولى الفدية، البدائية في الأالية والأبطال الأسطوريين. ودورها، كانت حياة وأفعال تلك الشخصيات تتحوّل إلى مقاييس تصلح لأن ينسج البشر على منوالها.

المورخ الروماني تيت ليف⁽⁴³⁾ قدم مجموعة غنية من النماذج السلوكية ودعا الشبيبة الرومانية إلى محاكاتها. وفيما بعد، كتب بلوتارك⁽⁴⁴⁾ سيرة المظاء من الرجال، لتكون المثال والقدوة لأبناء الأزمنة اللاحقة. ومن الجدير ذكره أن الفضائل الأخلاقية، والمدنية المائة في تلك الشخصيات المرموقة واصلت تقديم النموذج الفائق والراقي، للتربية الأوروبية، لاسيما بعد حصر التهضة. كذلك تابعت التربية الوطنية في أوروبا، حتى نهاية القرن التاسع عشر، العمل بهدي النماذج الأولى للسلوك العائدة إلى العهد القديم الكلاسيكي. وكان لتلك النماذج حضورها في ذلك الزمان القديم *illo Tempore*. في تلك الحقبة الزمنية الحافظة بالامميات، التي كانت تُعتبر، بالنسبة لأوروبا الأختة بأسباب المعرفة والعلم، قمة الثقافة اليونانية . اللاتينية.

لم يكن لينشغل البال، فيما مضى، بالبحث عن تماثل بين وظيفة الميثولوجيا

(42) كلمة *initiation* الفرنسية والإإنكليزية، تعني تلقي العناصر الأولى لعلم أو لفن. وتتلخص أيضاً على دخول الفرد في عضوية جمعية أو تنظيم بعد الاطلاع على المعتمدات والأسرار. وهذا المعنى يقصده ميريسا إيليانا ترجمتها بـ "التنسيب". راجع كتاب: "التنسيب والولادات الصوفية" صفحة 10 لميريسا إيليانا . ترجمة حبيب كاسوحة . منشورات وزارة الثقافة (المترجم).

(43) تيت ليف موزرخ روماني ولد عام 59 ق.م. وتوفي عام 17 ب.م. كتب تاريخ روما من البدايات حتى عام 9 ب.م. كتاباته مشوقة وتنبض بالحياة (المترجم).

(44) بلوتارك موزرخ يوناني ولد عام 45م. وتوفي عام 125م. كان مرتباً لامبراطور أدريان. له كتاب: "سيرة مشاهير الرجال عند اليونان والرومان" وكتاب في "الأخلاق". وكان كاهناً لمعبد آبولون في ديلف (المترجم).

ويبين الدور الذي تقوم به التربية، لأن إحدى السمات المميزة للأسطورة، التي ترتكز، وبكل تأكيد، على إيجاد نماذج مثالية لمجتمع يكاملة كانت قد أهملت. نحن نتعرف، في هذا البحث، على ميل، يمكن تسميته، بصورة عامة، بالميل الإنساني. أعني تحويل حياة إنسان إلى معيار ومقاييس، وتتحول شخصية تاريخية إلى نموذج أول. وما نزال نلمح هذا الميل عند ممثلي العقلية الحديثة الأوسع شهرة.

لقد أصاب أندريه جيد⁽⁴⁵⁾ عندما أعنون أن غوته⁽⁴⁶⁾ كان واعياً، تماماً، لرسالته التي تقضي اعتقاد نهج في الحياة يتيح له أن يكون المثال والقدوة، في كل ما يأتي من عمل، وكان يسعى جاهداً إلى إيجاد ذلك المثال. وهو بدوره، إن لم يكن في حياته الخاصة مقلداً لحياة الآلهة والأبطال الأسطوريين، كان، على الأقل، يحاكي سلوكيهم على وجه العموم. كتب بول فاليري⁽⁴⁷⁾ عن غوته عام 1932 قال: "إنه يمثل بالنسبة لنا، نحن البشر، إحدى أسمى المحاولات، لنصيز شبيهين بالآلهة".

غير أن تقليد النسوج القديم لا يتم، فقط بواسطة ثقافة تعليمية تنشر عن طريق المدارس. لقد خضع الإنسان المعاصر إلى تأثير ميتولوجيا واسعة الانتشار، تعرّض عليهمحاكاًة عدد من النماذج السلوكية، المتنافقة مع تربية رسمية توقفت عن أداء دورها منذ أمد طويلاً. إن الأبطال، أكالوا من عالم الخيال لم يكونوا. يمثلون تلك النماذج، ويلعبون دوراً بارزاً في إعداد المراهقين الأوروبيين. أنت تجدهم في شخصيات روايات المغامرات، وفي أبطال الحروب، وفي مشاهير عالم السينما إلخ. ينتاب المرء شعور بأن هذه الميتولوجيا تزداد ثراءً مع تقدمه في العمر. ويكتشف، بصورة تدريجية، النماذج المثالية للسلوك التي يوثّقها الرواج الشعبي، بمثراته المتيرة المتواصلة. لقد توقف النقاد، في الغالب، عند النسخة الحديثة، وعند الصورة الجديدة لدون جوان، ولأبطال الحروب، وعند الأفذاذ في عالم السياسة، وعند العاشق البائس

⁽⁴⁵⁾أندريه جيد: كاتب فرنسي شهير ولد عام 1869 وتوفي عام 1951. كتاباته تشيد بالحرية والإخلاص والالتزام بالمبادئ. حاز على جائزة نوبل عام 1947 (المترجم).

⁽⁴⁶⁾غوته: كاتب ألماني شهير ولد عام 1749 وتوفي عام 1832: صاحب كتاب فاوست الذي يتميّز بفصاحة اللغة ورشاقة الأسلوب وعمق الأفكار (المترجم).

⁽⁴⁷⁾بول فاليري: ولد عام 1871 وتوفي عام 1945. كاتب فرنسي ومن شعراء الرمزية صاحب قصيدة "المقبرة البحرية" كتب في اللغة والموسيقا والعلوم. (المترجم).

و عند المرید من المذهب الكثبی⁽⁴⁸⁾، ومن اتباع المذهب العدمی⁽⁴⁹⁾، و عند الشاعر المتوجه الكثبی، و عند شواهد أخرى عديدة.

لا شك أن كل تلك النماذج هي استداد لميثولوجيا قديمة، ويدل التعامل معها في الزمن الراهن على سلوك ميثلولوجي. ومن الملفت لانتباه أنمحاكاة النماذج القديمة تكشف حالة من الاشمنزار ومن التفور، عند الفرد، من تاريخه الخاص الهزيل، وتظهر ميلاً عامضاً إلى التعالي على ظرفه التاريخي، المحلي، والإقليمي، من أجل أن يتحقق بـ“زمان كبير”，إيًّا كان ذلك الزمان، وليكن الزمان الأسطوري الذي ظهر فيه التجلي الأول للوجود أو لما يفوق الوجود.

إن تحليلاً صحيحاً للميثولوجيا ذات الانتشار الواسع عند الإنسان الحديث يتطلب كتابة محدثات وأسفار، لأن الأساطير والصور الأسطورية ظهرت في كل مكان، عندما أخذت الشكل العلماني البعيد عن القديمة، وعندما تدنت منزلتها العالية، وأصابها التمويه. وليس على المرء إلا أن يفتح عينيه حتى يتعرف عليها.

كتنا نحننا إلى البنية الميثلوجية للأفراح والمسرات التي تشيع في بداية السنة، أو في الأعياد التي تعطن عن بداية وعن نقطة انطلاق“عهد جديد، وما نزال نكتشف الحنين إلى التجديد. ثمة أمل يراود الإنسان بأن يتتجدد العالم، وبإمكاناته بهذه

التاريخ جيد في عالم ينبعث وينهض إلى الوجود، أي في عالم يخلق خلقاً جديداً. بوسعنا أن نضاعف بسهولة من الأمثلة والشواهد، حول هذا الموضوع. غير أن أسطورة الفردوس المفقود، تبقى، في أيامنا، ماثلة للأذهان، من خلال صور الجنة الفردوسية، ومن خلال مشاهد جنة عدن. وهي يقانع ذات امتياز: فيها تزول القوانين، وفيها يتوقف جريان الزمان.

في هذا السياق، يسترعى انتباها الأمر التالي:

إنه، على وجه الخصوص، بتحليل موقف الإنسان المعاصر حيال الزمان يكون بمقدورنا اكتشاف التمويه الذي طرأ على سلوكه الميثلوجي. ينبغي أن لا يغيب عن البال أن إحدى الوظائف الأساسية للأسطورة تقوم، بالتحديد، في تشكيل فتحة

(48) المذهب الكثبی: *Le Cynisme*: الكلمة الفرنسية مقتبسة من اليونانية وتعني الكثب. المذهب الكثبی يهاجم بشدة وعنف المبادئ الأخلاقية والأعراف الاجتماعية (المترجم).

(49) المذهب العدمی: *le nihilisme*: بروي، في نهاية الأمر، إلى إنكار كل أساس للقيم الأخلاقية، وكل معنى للوجود ويدعو إلى تحرير الفرد من كل سلطة (المترجم).

يلج منها المرء إلى الزمن الكبير، ويتحقق بالزمان الأولى، بصورة دورية. هذا الأمر يبدو في ميل الإنسان إلى التخلّي عن الزمان الراهن، وعما نسميه بـ"الظرف التاريخي".

إن أبناء بولينيزيا، الذين يندفعون في مغامرة بحرية مدحشة، إنما يسعون السعي الحديث من أجل إثمار "الجدة" في تلك الرحلة، وما تتميز به من طرافة، وما تتبع من حرية التصرف، ومن البداهة. بالنسبة لهؤلاء البحارة، يتعلق الأمر برحمة قام بها بطل أسطوري، في ذلك الزمان القديم، الذي يدل البشر على الطريق" ولكن يضرب مثلاً، وبينكر قدوة لمن يأتي بعده. وأن يحيا المرء المغامرة الشخصية، باعتبارها استعادة لملحمة أسطورية، إنما يوازي العيش مع الماضي وإخفاء ما هو راهن.

هذا الضيق الذي يتباطب المرء حال الزمان التاريخي، والمصحوب برغبة غامضة في المشاركة بزمان مجيد، أولئك وكلئي، إنما يدل، عند الإنسان في أيامنا، على محاولة يائسة، أحياناً، من أجل كسر تجسس الزمان، ومن أجل "الخروج" من الديومة، والاتصال بزمان يختلف بالكيف عن الزمان الذي يستنزف ذاته، فيما يوجد للبشر "تاريخهم" الخاص.

إنه، في هذا المجال، على وجه الخصوص، يدرك المرء، على نحو أفضل، ما أنت إليه وظيفة الأساطير في العالم الحديث. وبوسعنا القول إن الإنسان الحديث، بوسائل متعددة، ولكنها متصلة، يسعى بدوره، إلى الخروج من "تاريخه"، ويبذل الجهد لكي يحيا ايقاعاً زمنياً مختلفاً، كيما، عن الزمان المألوف. وهو، إن يفعل، يستعيد مرة أخرى من دون أن يفطن، السلوك الأسطوري.

نحن نفهم هذا الكلام، بشكل أجود، إذا ما نظرنا، عن كثب، إلى النهجين الرئيسين اللذين يؤديان إلى "الهروب والانفلات". وقد أوجدهما، البشر في هذه الأيام، من خلال العروض المسرحية والسينمائية، ومن خلال القراءة. لا نؤد الوقوف عند السوابق الأسطورية لمعظم العروض المسرحية والسينمائية. وحسينا أيضاً أن نذكر بالأصل الطقسي لفنون مصارعة الثيران، ولسباق الخيول. وللمباريات الرياضية. كلها تتفق في نقطة واحدة: إنها تجري في "زمان مكثف، مركّز"، يتميّز بشدة عالية، هي من رواسب ومن مخلفات زمان سحري. ديني قديم، أو هي بديلة عنه. بوسعنا القول إن "الزمان المكثف" يولّد أيضاً بعد النوعي للمسرح والسينما.

وحتى إذا لم توحذ بعين الاعتبار الأصول الطقسية والبنية الميثولوجية للمأساة

في المسرح وفي الفيلم السينمائي، يبقى الأمر الهام التالي ونعتبر عنه بالقول: إن كذا من هذين الشكلين من المشاهد المسرحية والسينمائية يلغا إلى زمان آخر مختلف عن الديومومة الدينوية البعيدة عن أجواء القدس، ويستخدم، في الآن عينه، إيقاعاً زمنياً مكثفاً ومنكراً، يخلف خارج نطاق المداخلات الفنية الجمالية، ريناً عيناً في وجдан المشاهد.

وفيما يتعلق، بالقراءة، المسألة مختلفة، ذات خصوصية. الأمر يتناول، من جهة أولى، بنية الأساطير وأصلها في عالم الأدب. ومن جهة أخرى، الوظيفة الأسطورية التي تؤديها القراءة، عند الذين يتلقسون فيها غذاء العقول. لقد جرى، لمرات عديدة، الحديث عن الأسطورة، وقصص الغرائب والعجائب، وعن الملحة في الأدب الحديث. ونحن نعفي أنفسنا من الوقوف عندها. نشير، في هذا السياق إلى أن الأهوال والمشكلات التي يتوجب على البطل التغلب عليها، تلقى تموزجها في مغامرات أتاهها البطل الأسطوري في قديم الزمان. وقد تطرق الباحثون إلى الموضوعات الأسطورية الكامنة في المياه الأولية، وفي الجزيرة الفردوسية، وفي السعي إلى الكرال المقدس⁽⁵⁰⁾، وفي التسبيب إلى صنف الأبطال أو إلى جماعة التنصوف. وأمكن بيان كيفية هيمنة تلك الموضوعات، بصورة سترمة، على الأدب الأوروبي الحديث. ومنذ مدة غير بعيدة حفقت السريالية انطلاقاً مذهلة في تناول الموضوعات الأسطورية، والرموز الأولية.

وأما بخصوص الأدب الشعبي الفاعل في الجماهير فإن بنائه الأسطورية واضحة للعيان. ذلك أن كل رواية شعبية تعرض الصراع النموذجي بين الخير والشر، وبين البطل والمجرم: وهو التجسيد الحديث لإليس. وعشرون أيضاً على موضوعات من الأدب الشعبي في روايات تتحدث عن الفتاة المضطهدة، وعن الحب الذي ينقد العاشقين، وعن الراعية المجهولة التي تحمي المساكين إلخ. وحتى في الرواية البوليسية، كما أوضح بشكل جيد روجيه كيلوي (Roger Caillois) نلمح الموضوعات الأسطورية بوفرة.

هل لنا أن نذكر إلى أي مدى يعاود الشعر الغنائي الأخذ بالأسطورة، ويوافق تناول ملامحها؟ نرى أن كل شعر هو جهد يبذله الشاعر من أجل إعادة خلق اللغة.

(50) الكرال *Le graal* وهو وعاء من الزمرد يقال ابن المسيح استعمله في العشاء السري (المترجم).

▪ contents ▪

نقول بتعبير آخر، من أجل إزالة اللغة المألوفة ذات الاستعمال اليومي، ومن أجل إبداع لغة جديدة، شخصية وفردية، وهي، في نهاية الأمر، لغة سرية. وبالإضافة إلى ذلك، إن الإبداع في الشعر شأن الإبداع في اللغة، يستلزم لغاء الزمان، والتاريخ المركّز في اللغة، ويُطمح إلى التناقض بوضع فردوسي أولئك، حينما كان الإبداع يتم بصورة عفوية، وحينما لم يكن للماضي وجود، لأنه لم يكن للشعور بالزمان وجود، كذلك لم يكن وجود لذاكرة تتناول الديمومة الزمنية.

ويقال مثل هذا الكلام في أيامنا. بالنسبة لشاعر كبير من الفحول، لا وجود للماضي. إن الشاعر يكتشف العالم كما لو كان شاهداً على خلق الكون وكما لو كان معاصرًا لليوم الأول للخلق. من وجهة نظر معينة، يمكننا القول إن الشاعر الكبير يعيد صياغة العالم، لأنه يجد ليراه كما لو أن الزمان والتاريخ لم يكن لهما وجود. هذا القول يذكر، بصورة مدهشة، بسلوك "اليداني" وسلوك إنسان المجتمعات التقليدية القديمة.

لكن الوظيفة الميثولوجية للقراءة هي التي تهمنا، بشكل خاص، لأننا، فيها، نرى أنفسنا أمام ظاهرة نوعية تخصل العالم الحديث وتوجهها سائر الحضارات الماضية. القراءة تحل محل، لا الأدب الشفهي النابض بالحياة وحسب، وما نزال نلمحه في المجتمعات الريفية الأوروبية، وإنما، أيضاً، تشغل مكانة رواية الأساطير في مجتمعات الأزمنة الغابرة. القراءة، وربما أيضاً أكثر من مشاهدة المسرح، تؤدي إلى انقطاع في الديمومة، وتفضي، في الآن عينه، إلى "خروج من الزمان". وسواء عمد المرء إلى "قتل" الوقت، بقراءة رواية بوليسية، أو ولج إلى عالم له زمان غريب، عالم تتمثل فيه رواية يطالعها، فإن القراءة، في هذه الحالات، تعمل على إسقاط الإنسان الحديث، خارج ديمومته وتجعله يندمج في إيقاعات أخرى، وبحثاً تواريخ أخرى. إلى ذلك، تؤلف القراءة "طريقة سهلة"، يمعن أنها تجعل من الممكن، بتكليف محدودة، تعديل التجربة الزمنية. إنها، بالنسبة لإنسان الحديث، التسلية المتميزة إلى أبعد الحدود، تتبيّح له أن يتّوه الساقطة على زمان يؤمن له انتزاع نفسه من صيرورة محكومة تفضي إلى الموت.

هذا الدفاع ضد الزمان الذي يوحى به كل سلوك ميثولوجي . وهو، في الواقع، ملازم في العمق للشرط البشري . إنما نعثر عليه منها، عند إنسان الحديث، خصوصاً، من خلال ما يمارس من لها ومن تسلية. في هذا المجال بالذات، نقين الفارق الأساسي بين الثقافات الحديثة وبين سائر الحضارات السابقة. إن أي فعل

مسؤول يتم في المجتمعات التقليدية السلفية كان يستعبد نموذجاً أسطورياً يتجاوز حدود البشر، وكان، وبالتالي، يجري في زمان مقدس. إن الأعمال، والمهن التي يزاولها الإنسان، والمشاركة في الحروب ومعاناة العشق والغرام كلها كانت تتطوي على قادة. أن يحيا المرء من جديد ما عاشه الأبطال والآلهة في ذلك الزمان الغريم إنما يدل على إضفاء قادة إلى الوجود الإنساني، تضاف إلى قادة الكون والحياة وتكامل معها. كان بإمكان هذا الوجود الذي اكتسب القادة، وافتتح على "الزمان الكبير" أن يغدو مضنياً وشاقاً إلى أبعد الحدود. لكنه كان غني الدلالة لذلك أقبل عليه الإنسان بطيبة خاطر. وحسب هذا الاعتبار، لم يكن الإنسان مسحوقاً بالزمان. إن السقوط الحقيقي في الزمان يبدأ مع انتزاع القادة عن العمل. لقد حصل في المجتمعات الحديثة "دون سواها" شعور عند الإنسان بأنه سجين المهنة التي يزاولها. ولم يعد بإمكانه الإفلات من الزمان. كذلك لم يعد بمقدوره أن "يقتل" وقته أثناء ساعات العمل. أي حينما ينعم بهويته الحقيقة. لذلك يسعى ما وسعه السعي إلى "الخروج من الزمان" في أوقات فراغه. من هنا، أيضاً، أتى العدد المذهل من التسليات التي ابتكرتها الحضارات الحديثة. بتعبير آخر، تمضي الأمور، أساساً، بصورة معاكسة مما كانت في المجتمعات التقليدية القديمة، حيث لم يكن للتسليات أي وجود، على وجه التقرير، لأن "الخروج من الزمان" كان يحصل من خلال كل عمل مسؤول. ولهذا السبب يتكتّف السلوك الميثولوجي، عند الغالية العظمى من الأفراد الذين لا يشاركون بتجربة دينية حقيقة، من خلال التسليات والتهو، إضافة إلى مجالات الفعالية اللاثورية للنفس من مثل: الأحلام والرؤى، والتخيّلات، والحنين إلى الماضي. إن هذا الكلام يعني أن "السقوط في الزمان" يترافق مع انتزاع القادة عن العمل، . وما يستتبع من إدخال الآلة إلى الوجود. وأنه يفضي، أيضاً، إلى فقدان للحرية يكاد يكون مستتراً. وبيفي المروب من ذلك السقوط، الوحد والممكן على الصعيد الجماعي، مائلاً في النجح إلى التسلية.

نرى أن هذه الملاحظات كافية لبحثنا. لا يمكننا القول إن العالم الحديث أفن تماماً السلوك الأسطوري، إنما عكس، فقط، مجال عمله، إذ لم تعد الأسطورة مهيمنة على القطاعات الرئيسية من الحياة. لقد جرى كيتها، في المناطق العائمة من النفس، في الفعاليات الاجتماعية الثانوية، أو حتى في الفعاليات المسؤولة.

صحيح أن السلوك الأسطوري يواصل فعله مستتراً ومموهاً، من خلال الدور الذي تؤديه التربية. لكن التربية تهم، بالحصر تقريباً، سن الطفولة والفتولة. بالإضافة

▪ contents ▪

إلى ذلك، فإن وظيفة تقديم نماذج للسلوك يضطلع بها التعليم المدرسي هي في مرحلة الزوال، لأن التربية الحديثة أخذت بتشجيع الثقافية والمبادرة. وكما مزّعنا، تقدم الأسطورة، خارج الحياة الدينية الحقيقة، الدعم والمدد للتسليات واللهو، على وجه الخصوص. وتظهر، أحياناً، على المستوى الجمعي، بقوة هائلة، تحت شكل الأسطورة السياسية⁽⁵¹⁾.

وبحسب المنظور ذاته نضيف أن فهم الأسطورة، سيعزّز في يوم من الأيام، من بين أهم الاكتشافات في القرن العشرين.

لم يعد الإنسان من بلاد الغرب سيد العالم. يوجد أمامه، الآن، محاورون، لا مجرد سكان ينتسرون إلى البلاد الثانية. ومن المناسب أن يعرف كيف يدير الحوار معهم. ولا بدّ له من الاعتراف بعدم وجود انقطاع بين العالم "البدائي" أو "المتخلف" وبين سكان بلاد الغرب. لم يعد المرء يكتفي مثلاً كان في مطلع القرن العشرين، باكتشاف الفن، والإعجاب به عند الزنزوج، أو عند أبناء الجزر القابعين في المحيط. من الواجب إعادة اكتشاف التباين الروحية لتلك الفنون، في نفوسنا. وينبغي أن تكون على علم بما يبقى، في أيامنا، من "أسطوري" في حياة الإنسان الحديث، وبما يبقى، بالفعل، حاملاً لأوصاف الأسطورة، لأن السلوك المشبع بالمناخ الأسطوري، باعتباره معيناً عن الفرق حال الزمان، يلازم، بدوره، في العمق، الوضع البشري.



⁽⁵¹⁾ الأسطورة السياسية: يشير ميرسيا إيليان إلى "الاشتراكية الوطنية" التي أنشأها هتلر، وتتضمن العودة، في أنساط السلوك، إلى الجرمان القدماء (المترجم).

بــ القصــة

- 1- حلم رجل مضحك، فيلوبور دوستوفسكي
ت: ندى شاندر زين الدين
- 2- صيف الحصان الأبيض الجميل، وليم سارويان،
ت: د. فؤاد عبد المطلب
- 3 - الأدوار، غزاله عليزاده
ت: سليم عبد الأمير حمدان
- 4- الزعيم، هنريك شينكيرفيتش
ت: فهد حسين العبور
- 5 - الطبع الروسي، الكسمي تولستوي
ت: عدنان جاموس

□

حلمُ رجلٍ مضحكٍ

قصة خيالية

- فيودور دوستويفسكي -

■ ترجمة: د. ثانر زين الدين ■

- عن الروسية -

1

أنا رجلٌ مضحكٌ، وهم ينعتونني الآن بالمجون، وقد كان من شأن هذا النعut أن يكون رفعاً من قدرى لو أنهم تراجعوا عن اعتباري مضحكاً، كما فعلوا في السابق. لكنني بعد اليوم لن أغضب عليهم، فجميعهم لطفاء بالنسبة لي حتى وهم يهزفون بي، بل لعلهم يصبحون أكثر لطفاً حين يقطعن ذلك، ولو لم أكن شديد الحزن وأنا أنظر إليهم لضحكهم معهم. ليس على نفسي بالطبع . ولكن لكي أسرى عنهم، شديد الحزن لأنني أراهم يجهلون الحقيقة، بينما أعرفها أنا، ما أصعب الأمر على من يعرف الحقيقة وحده، إنهم لن يفهموا ذلك.

لَا، لن يفهموا.

فيما مضى تالمذ كثيراً حين بدوت مضحكاً، لماذا أكون بذوق، لقد كنت مضحكاً، دائمًا كنت مضحكاً، وأعلم ذلك، زِيماً منذ ولادتي كنت كذلك، ولعلني عرفت هذا في السابعة من عمرى، بعد ذلك درست في الثانوية، ثم في الجامعة وكانت كلما تعلمت أكثر، أيقنت أنني مضحك، حتى لكان دراستي

الجامعة كلها ما وجدت إلا لترهين لي وتنفعني . على قدر تعققي في العلوم . بأنني مضحك، سواءً في العلم أو الحياة، وعاماً بعد عام كنت أزداد يقيناً بأن لي شكلًا مضحكاً في شئي المجالات، لقد صاحك علي الجميع وفي كل مكان، وما عرف هؤلاء أبداً أنه إن كان ثمة من يدرك أكثر من الجميع على الأرض كم أنا مضحك فهذا الشخص هو أنا بالذات، وقد أغضبني كثيراً أن أحداً منهم لا يعرف ذلك، ولعلني كنت مُذنباً في هذا الشأن: فقد كنت دائماً عزيز النفس، مما منعني دائماً أن أعترف لأحدهم بذلك، وقد نمت عزةً نفسى هذه مع السنوات، ولو حدث في يوم من الأيام أن اضطررت للاعتراف بأنني مضحك أمام شخص ما لهشممت جمجمتي بطقطة مسدس في مساء اليوم ذاته، كم تعذب في مراهقتي من أنني قد لا أستطيع التحمل وأعترف أمام رفافي بأنني مضحك، ولكن ومنذ أصبحت شاباً . ورغم ازدياد معرفتي عاماً بعد عام بنوعي الغريبة . بدأت أصبح لسبب ما أكثر هدوءاً واطمئناناً.

وما كل ذلك إلا لجهلي التام بحقيقة حالي هذه، زِيماً يعود الأمر إلى تلك التعاسة العامرة التي سيدرت علي إثر حالة أقوى مني؛ حالة افتقدت فيها بشكل واضح وتابت أن لا شيء في هذه الحياة يستحق الاهتمام ، كان الأمر فيما مضى مجرد شكٍّ، لكنني افتقدت بعد ذلك قناعةً كاملة، وألقيت فجأةً بذلك يقيناً لا محيى عنه. بعنة شعرت أنني لست معياناً سواه وجذ هذا العالم لم يوجد. وبذلك أشعر وأحن بكل حواري (إن لا شيء قد وجد أثناه وجودي أنا)، في البداية كان قد تراءى لي أن أشياء جمة قد وجدت من قبل، ثم أدركْت أن لا شيء من قبل قد وجد أيضاً، ولكن لسبب ما تراءى لي ذلك الوجود، و شيئاً فشيئاً أيقنت أن لا شيء ليبدأ سيكون.

وعند ذلك أصبحت فجأةً لا أغضب من الناس، بل ما عدت ألاحظ وجودهم.

وقد تجلى هذا في بعض التفاصيل الصغيرة جداً: مثلاً أنني كنت أسيء في الطريق فأصطدم بالناس، والأمر ليس بسبب استغرافي في التفكير: فمما إذا سألك، يومها كنت قد توقفت عن التفكير في أي شيء: لقد استوت الأمور

كلها في عيني، وما عدت أهتم لأمر ولا فكرت في حل سؤال واحد؟ ثم هل كان نعمة أسللة شغلتني؟ (لم أكن معنباً بشيء) ولهذا تأثرت الأسللة مباعدة. وهكذا بعد كل ما سبق عرفت الحقيقة، عرفتها في تشرين الثاني الماضي، وبالتحديد في الثالث منه، ومنذ ذلك الحين لم أنس لحظة من تلك اللحظات، كان ذلك في ليلة حادة، ليلة ما عرفت أكثر منها ظلمة، كنت عائداً في الحادية عشرة إلى منزلي وأذكر تحديداً أنني فكرت أن من المستحب وجود ظلام دامس كهذا، حتى من وجهة النظر الفيزيائية، كان المطر قد تساقط طوال النهار، وكان من أكثر الأمطار برودة وكآبة، بل تهديدأً، وعدائة للناس؛ أذكر ذلك، ثم ها هو ذا يتوقف فجأة قرابة الحادية عشرة ليلاً، وترتفع من الأرض رطوبة أشد برودة مما كان المطر قد صنعه، ويتعالى بخاز ما، من كل بلاطة في الشارع، ومن كل زقاق يغضي إليه وتراه حين تُرسّل نظرك إلى البعد، عندها تهياً لي أن انطفأ مصابيح الغاز كلها سببـت الفرح، لأنها على هذه الصورة تصيء وتظهر كل هذا الحزن، لم أكن قد تناولت طعام الغداء ذلك اليوم، ومنذ بدألي المساء جلست عند مهني وبصحبته رفيقه.

ويقنت طوال السهرة صامتاً، مما بعث في نفوسهم الملل مني، تحدثوا في أمور مثيرة ثم استولت عليهم الحماسة، لكنهم كانوا في حقيقة الأمر يتصلعون لم يكن يهمهم ما يتجادلون حوله، وقد انتبهت إلى ذلك، فقلت لهم فجأة: «إيه السادة، إيك في حقيقة الأمر لا تكترثون».

لم يغضبو مني، لكنهم جميعاً ضحكوا ساخرين، زعماً لأنني قلت ما قلته دون أي لوم، ولا أتي ببساطة لم أكن معنباً بشيء، رأوا ذلك فغلب عليهم المرح، حين فكرت في مصابيح الغاز وأنا في الطريق رفعت عيني إلى السماء، كانت شديدة الحلكة، وبصعوبة يمكن تغيير مزق الغيوم، وبينهما يقع سوداء عميقة، في إحدى تلك البقع استطعت أن أرى نجماً صغيراً فرحت أحدق به متاماً، لقد أيقظ النجم في فكرة: في تلك الليلة ذررت الانتحار، قبل شهرين منها كنت قد صممته على قتل نفسي، ورغم فقرى الشديد اشتريت مسدساً رائعاً، وحشنته في ذلك اليوم نفسه، ثم مر شهرين والمسدس مرمي في الدرج،

وقد بلغت من شدة عدم اكتئاني أن تمنيت في النهاية أن أقبض على دقيقة واحدة أحسن فيها أن شيئاً ما يستحق الاهتمام، لماذا؟ لا أدرى، وهكذا وخلال ذينك الشهرين كنت أعود إلى البيت كل يوم وأفكر بالانتحار، وأنتظر اللحظة المناسبة.

والآن يمنعني هذه النجم فكرة، أن أفقد ما عقدت عليه العزم في هذه الليلة بالذات. لما لماذا قدم لي النجم هذه الفكرة. فلا أعلم!

وفي اللحظة نفسها التي كنت أنظر فيها إلى السماء، أمسكت طفلة كُتبي، كان الطريق قد أفتر، وما من أحد فيه تقريباً، بعيداً عن غفا حوذى على مقعدِه، الطفلة كانت في الثامنة، تعطي رأسها بعندي، وتسنّر بي وبها فقط، وهي بليلة تماماً، وقد لفت انتباхи حذاؤها المتقوّب المبلل ولا زلت أذكر منظرة حتى الآن، ولقد تسمّرت عيناي على منظر قدميها في الحذاء، راحت البنت تتشذّي من كُتبي وتستتجّ بي، لم تكن تبكي، ولكنها لشدة عصبيتها غرغرت بعض الكلمات التي لم تستطع نطقها جيداً، بسبب البرد وارتفاعها بقوة، بدت مذعورة لأمر ما، ثم صرخت يائسةً: أمي، أمي الحبيبة، التفت نحوها ولم أقل شيئاً بل تابعَت مسيري، ركضت خلفي، وهزّتني، وتعالي صوتها كما يمكن أن تسمع من الأطفال المرعوبين الواثسين، أعرف أنا مثل هذا الصوت، ورغم أنها لم تقل ذلك فقد توقعت أن أمها تختصر في مكان ما، أو أن شيئاً خطيراً حصل لها فانطلقت تستجّد بشخص ما، تجد أحداً ما يسعدها، لكنني لم لأذهب معها، بل راودتني فكرة تهربها، قلت لها في البادية أن تبحث عن شرطي، ولكنها أسرعت تضم يديها الصغيرتين وتتضرّع مبتلهة وترکض إلى جواري راقصة تركي، عندها قرعت الأرض بقدمي ونهرتها، فما زالت عن أن تصرخ بي: سيدتي!.. أيها السيد، وغادرتني فجأة قاطعة الطريق مسرعة كالسهم، باتجاه شخص آخر على الرصيف المقابل.

صعدت إلى الطابق الخامس حيث أقيم، في شقة مفروشة عند صاحب المسكن، عرقني صغيرة فقيرة، لا نافذة فيها إلا نصف كرة صغيرة، عندي ديوان، طاولة تحمل الكتب، كرسيان مقعد يتيم مهمل، لكن من طراز فولتير،

■ concents ■
جلست، أشعث شمعة ورحت أفكـر.

في الغرفة المجاورة كان الصبح مستمراً، لقد بدأ منذ ثلاثة أيام، هناك يعيش كابتن مقاعد، وقد زارة هذه المرة ستة أشخاص أوغاد، شربوا الفودكا، ولعبوا لعبة "الفرعون" بأوراق لعب قديمة، في الليلة الماضية نشب بينهم عراك، ولما أعلم أن الاثنين منهمما ظلا لفترة طويلة يجرؤ كل منهما الآخر من شعره، وقد أرادت صاحبة المنزل أن تشكرهم لكنها كانت تخشى الكابتن كثيراً، لم يكن في الشقة . بالإضافة لنا . إلا سيدة نحيفة قصيرة، هي أرملة أحد الضيّاط، وقد جاءت إلى هذا المسكن مع أبنائهما الصغار الثلاثة، الذين سرعان ما مرضوا، لقد كانوا يخشون الكابتن وبخافونه، مما يجعلهم يرتجفون ويرسمون إشارة الصليب طوال الليل، حتى أن الطفل الأصغر كان يُعاني من نوبة عصبية جراء الرعب.

كـثـ أعلم أن هذا الكابـن يستوقف العـابـين في شـارـعـ يـفـسـكـ طـلـباً للـصـدـقـةـ.

ومـاـ كانـ أحـدـ يـدعـوهـ للـخدـمـةـ أوـ الـعـملـ، ولكنـ الغـرـبـ (وـهـذاـ ماـ دـعـانـيـ لـأـتـحدـثـ عـنـهـ)ـ أنـ هـذـاـ الكـابـنـ وـقـدـ مـزـ علىـ سـكـنـاهـ مـعـنـاـ شـهـرـ كـامـلـ لـمـ يـتـرـ فـيـ نـفـسـ أيـ شـعـورـ بـالـفـورـ مـنـهـ، لـقـدـ تـجـبـتـ أيـ تـعـارـفـ بـيـنـنـاـ مـنـذـ الـدـايـاـ، مـعـ أـنـ مـثـلـ هـذـاـ الـأـمـرـ لـوـ حـدـثـ لـشـعـرـ الرـجـلـ بـالـمـلـ وـالـضـجـرـ مـنـيـ مـنـذـ الـلـقـاءـ الـأـوـلـ، لـمـ أـهـمـ لـأـمـرـهـمـ مـهـمـاـ صـرـخـواـ خـلـفـ جـارـهـمـ وـمـهـمـاـ كـانـ عـدـدـهـمـ، كـانـ الـأـمـرـ بـالـنـسـبـةـ لـيـ سـيـانـ.

كـتـ أـجـلـنـ طـوـالـ اللـيـلـ وـفـيـ الـحـقـيقـةـ لـمـ أـكـنـ أـنـصـتـ إـلـيـهـمـ أـوـ أـسـمـعـهـمـ .ـ بـلـ لـقـدـ نـسـيـتـ وـجـوـدـهـمـ، لـقـدـ اـعـتـدـتـ أـنـ أـجـلـسـ عـلـىـ سـكـنـاهـ مـعـنـاـ شـهـرـ كـامـلـ لـمـ يـتـرـ فـيـ دـوـنـ أـنـ أـقـعـلـ شـيـئـاـ، أـمـاـ فـيـماـ يـتـعـلـقـ بـالـقـرـاءـةـ فـقـدـ كـنـتـ لـأـفـرـأـ إـلـاـ نـهـارـاـ، أـجـلـنـ فـحـسـبـ وـلـأـفـكـرـ، بـيـنـماـ تـمـرـ بـخـاطـرـيـ بـعـضـ الـأـفـكـارـ، الـتـيـ سـرـعـانـ مـاـ أـحـرـرـهـاـ لـتـذـهـبـ وـفـقـ إـرـادـتـهـاـ.

احـرـقـتـ الشـمعـةـ كـلـهاـ تـلـكـ اللـيـلـةـ، وـلـأـجـلـنـ صـامـنـاـ إـلـىـ الطـاـوـلـةـ، أـخـرـجـتـ الـمـسـدـسـ وـضـعـهـ عـلـىـ الطـاـوـلـةـ أـمـامـيـ، وـتـذـكـرـتـ حـينـ فـطـعـتـ ذـلـكـ أـنـتـيـ سـاكـنـ

نصي:

هكذا إدأ؟، ثم أجيئ حاسماً: تعمَّ أي سأتحرر، وكنت أعلمُ أنني على الأرجح سأتحرر في تلك الليلة، لكن إلى متى سأجلس على مقعدي قرب الطاولة قبل أن أفعل ذلك، لم أكن أعلم. ولا شك عندي أنني كنت لتررت لو لم ألق تلك الطفلة في الليلة نفسها في الشارع.

2

رغم أن الأشياء من حولي ما كانت تعيني، إلا أنني كنت أحش . على سبيل المثال . بالألم.

ظل ضربني شخصٌ ما لشعرت بالألم. والأمر مماثل فيما يتعلق بالمسائل الأخلاقية أو الوجودية: فحين يحدث شيءٌ محزنٌ جداً،أشعر بحزن عميق كما كان شأنى عندما كنت أكتثر بالدنيا من حولي. لقد شعرت بالشقة منذ قليل: كان بإمكانى أن أساعد تلك الطفلة دون تردد، فلماذا لم أفعل؟ لعلها تلك الفتاة التي اتجست عندما كانت البنات تشنحن من كثي وتدعونى لتجذبها، متنطلة بسؤال برر فجأة نصب عيني وما استطعت حلها؛ لقد كان سؤالاً نافلاً لكنه أغضبني، أغضبني بسبب نسجتي التي تقول: ما دمت سأهنى حياتي الليلة، فالأولى أن أصبح أقل اهتماماً بالدنيا في هذه اللحظات أكثر مما كنت في أي وقت مضى، فلماذا شعرت فجأة وبعدما سبق بأنني أشفق على الطفلة وأكتثر لحالها؟ تذكر أنني حررت لأجلها وأشفقَّ عليها كثيراً، مما لا ينسجم مع وضعى وما أنا مقدم عليه. حققة... لا تتمكن من رسم المشاعر التي سيطرت على لحظتها، لكنها مشاعر لم تغادرني أبداً، وحين جلست إلى طاولتي في الغرفة، كان الغضب في نفسي يضطرب كما لم يحدث لي منذ سنوات طويلة، وبدأت المحاكمات العقلية تترى الواحدة تلو الأخرى، وكانت قلب الأمور: إنني ما دمت إنساناً، ولست صفراء، ولم أصبح صفراء بعد، فهذا يعني أنني أحياء،

وبالتالي يمكنني أن أتألم، وأغضب وأشعر بالحزن مما افترضه، طيب! فإن لتحرث؟ ما الذي يعنيني بعد ساعتين مثلاً من شأن الفتاة، ومن الحزن، ومن كل ما هو فوق سطح الأرض؟ عندها ستحوّل إلى صفر، إلى عدم مطلق. وهل من المعقول أن مسألة إدراكي أنتي بعد قليل لن أقى موجوداً (على الإطلاق)، وبالتالي فالعالم كله لن يكون موجوداً، هل من المعقول إذاً أن هذا الإدراك لم يكن يوازن ولو قليلاً جداً على شعوري بالشقة لراء الطفولة، وشعوري بالعار من قلة الضمير التي ارتكبها؟!

لقد قمت بإهانة الطفولة البائسة حين قرعت الأرض بقدمي، وصرخت بها، وما هذه الحقارة التي قمت بها والخالية من مشاعر التعاطف الإنساني تهدف البرهان على أنتي لم أعد أشعر بالشقة فحسب، بل لأنك أنتي أيضاً أنتي أستطيع أن أرتكب أي حقاره لأنتي وبعد ساعتين سأغادر هذا العالم، هل تصدقون أن صرراخي كان لهذا السبب؟ أنا الآن ولائق تقريباً من ذلك، لقد تصورت بوضوح تمام أن الحياة والعالم الآن إنما يتعلقان بي، ويمكنني حتى أن أقول: لأن العالم قد وجَد لأجلي وحدي، فيكتفي أن أطلق الناز على حتى يختفي العالم ولا يعود موجوداً، على الأقل بالنسبة لي؛ ولا أقول الآن أن لا شيء سيجي فيحقيقة الأمر للجميع من بعدي أنا، وما أن ينطفئ وعيي حتى يتلاشى العالم كله في اللحظة نفسها كما يتلاشى شبح، لأن كل هذا ينتهي إلى وعيي أنا وحدي، زبما لأن هذا العالم كله، والناس كلهم ليسوا سوى (أنا) وحدي، أذكر أنتي استعرضت وقلبت كل هذه الأسئلة الجديدة جالساً إلى طاولتي؛ فاذهب فيها مذاهب شئ ولخلق غيرها.

فقد تصورت . على سبيل المثال . أمراً غريباً جداً، كما لو أنتي كنت قد عشت في الماضي على سطح القمر أو المريخ، وارتكبت هناك عملاً شديد البشاعة والوضاعة، مما لا يمكن تصوّره، فصررت مهززاً مكللاً بالعار ، بطريقة لا يمكن تخيل مثلها إلا في الكواكب، ثم وجدت نفسك فجأة على سطح الأرض مع كل تلك المشاعر والصور عما ارتكبته على سطح ذلك الكوكب، لكنني لن أعود إلى هناك لأي سبب كان؛ فانا أنظر إلى القمر من الأرض .

هل سأشعر عندها بعدم الاكتراث لكل ما حدث هناك؟ هل سأحس بالعار مما فعلته هناك؟ أسلة نافذة لا جدوى منها، فالمسدس يضطجع أمامي على الطاولة، ولا بد أنني سأتحرج؛ لكن تلك الأسلة تثير في أعماقي النار وتنعني من الموت قيل أن أحلمها، وبكلمة واحدة: لقد فقذتني تلك الطلعة فالأسلة تلك ليعدت المسدس، وكان الوضع في غرفة الكابين يجنح إلى المهدوء والسكون. لقد توقفوا عن اللعب، واستعدوا للنوم، وما عادت تصليني إلا بضع دممات متقطعة، أو متأتم متفرقة، ثم أخذني النوم فجأة على غير عادتي معه من قبل، نمت دون أن أحسن بذلك، الأحلام؛ كما هو معروف أشياء غريبة⁽¹⁾ بعضها يعرض لك رهباً حاداً وجلياً بكل تفاصيله، كقطعة تقنية تخرج من بين يدي الصانع وفي بعضها الآخر تسبح عبر الزمان والمكان ولا تلتفت شيئاً من الجلي تماماً أن ما يحرك الأحلام فيما هو الرغبة وليس العقل، هو القلب وليس الرأس، ورغم هذا فإن عقلي في أحيان كثيرة يلعب دوراً كبيراً في أحلامي، ويطرح أشياء عجيبة صعبة التفسير!. من ذلك أن لي أخاً توفى منذ خمس سنوات، وهو يظهر في أحلامي أحياناً: فيشاركته في أعماله، ونشعر بمنعة كبيرة، وخلال كل ذلك لا يغب عن بالي أن أخي هذا ميت ومدفون. فكيف لا أشعر بالدهشة أنه رغم موته يجلس إلى جواري ويشاركني أموري؟

لماذا يسمح عقلي لهذا الأمر أن يحدث ويمر؟ وعلى كل حال يكفي هذا، وسأشغل إلى حلمي الذي رأيته، نعم الحلم الذي شاهدته في تلك الليلة، حلمي ليلة الثالث من تشرين الثاني.

إنه يسخرون مني ويزرون أنه مجرد حلم، ولكن سواه كان ما رأيته حلماً لم لا فالآدم أنه أظهر لي "الحقيقة"، وما دمت قد عاينت الحقيقة الإزائية وعرفتها وعرفت أن لا حقيقة سواها فما أهمية أن أكون قد فعلت ذلك في الحلم لم اليقظة ولتكن حلماً، إن تلك الحياة التي تعطون من شأنها كنت مأنهياً بطلاقة مسدس، لكن حلمي، حلمي أنا . فقد حمل إلى حياة جديدة، عظيمة، متجدددة، وقوية!

3

لقد قالت إلتي نمث وما أحسست كيف حدث ذلك، لكتني كت لا أزال
لقلب تلك الأمور.

وريث نفسي أمسك المسدم ولانا في وضعتي نفسها وأسدده إلى قلبي
مباشرةً . إلى قلبي وليس إلى رأسي، وكنت من قبل قد خططت أن أسدّه إلى
صداعي الأيسر، وضعث المسدم إذاً في صدري وانتظرت ثانية أو اثنين،
فيما بالشمعة والطاولة والجدار أمامي تهتز وتترتعج، فأسرع أطلق النار.

في الحلم تسقط أحياناً من مكان شاهق، أو تطعن أو تصرب، لكنك لا
تحس على الأغلب بالألم، إلا أن تكون قد أذيت نفسك بالسرير، وستيقظ تحت
الشعور بالألم، وهذا ما حدث في حلمي: فإذا لم أشعر بالألم جراء إطلاق النار
ولكن خيل لي ألتني تلقيت صدمة هزّتني كأنني ثم شعرت بالسكنية، وأحاطتني
ظلمة شديدة، لكتني أصبحت أعمى وأخرس، ثمَّ ها إنذا أضطجع فوق شيء
ما صلب ممداً ومقرياً، لا أرى شيئاً ولا أستطيع أن أتحرّك، البشر من حولي
يصرخون ويعبرون، والكابتن يزمر، وصاحبة البيت تتعوّل . ثمَّ يعم الهدوء من
جديد، وهو يحملونني في تابوت مغلق، وأحس التابوت يتراجع، فأفكّر في
الأمر، وتصعّضي لأول مرة فكرة مفادها ألتني ميت تماماً، أعلم ذلك ولا
أشك فيه، لا أتحرّك، لا أرى شيئاً، لكتني أحسُّ وأفکر، وسرعان ما أفتُ هذا
الوضع وفقاً لمنطق الحلم نفسه، وقلتُ الأمر دون اعتراض،
وها هم يدفعونني في الأرض، ثمَّ يغادرون، أظلُّ وحيداً، وحيداً تماماً، لا
أستطيع الحركة.

كنت فيما مضى حين أتخيل كيف سأدن في القبر، أجذبني دائماً أربط
بين القبر ومشاعر الوحدة والإحساس بالبرد، ولهذا فلتـ أشعر الآن بالبرد
الشديد، ولا سيما في نهايات أصابع قدمي، وسوى ذلك لا أشعر بشيء.

كث ممداً ومن الغريب لمن لم أكن أنتظر شيئاً، وكث على يقين لا اعتراض فيه أن على العيت لا ينتظر شيئاً. لا أعلم كم مر من الوقت . ساعة لم عدة أيام، أم أيام كثيرة.

ثم إذا بقطرة ماء كبيرة تسقط فجأة من غطاء النابوت في عيني اليسرى المغبضة، وتنلها بعد دقيقة قطرة أخرى، وهكذا يستمر تساقط قطرات كل دقيقة، فأشعر بغrief شديد في قلبي، ثم أحصل بالم فيزيائي فيه: «له جرح» . فكرت . هذا موضع الرصاصية» ويستمر تساقط قطرات كل دقيقة واحدة وبماشة على عيني المغلقة.

وفجأة وجدتني أصرخ بكل ما فيّ من مشاعر . ولكن دون صوت فقد كنت جاماً لا حراك فيّ . وجدتني أصرخ منادياً ذلك الذي يتحكم بي.

. أياً كنت؛ إن كنت موجوداً، وإن كان من الممكن وجود ما يحدث الآن، ولو على سبيل الانتقام مني بسبب اتحاري الغبي فلا تسمح بحدوث ذلك لأنك لن تقى مني إلا السخرية، فالتعذيب الذي يقع علىّ الآن، مهمما كان لا يغدر شعوري بالاحترار الذي ساحسته صامتاً ولو لملايين السنين القادمة!

ناديت بكلامي ذلك ثم سكت، مررت دقيقةً من صمت عميق، وسقطت قطرة ماء واحدة لكنني كنت أعلم علم اليقين أن كل هذا الأمر سيتغير فجأة، وهذا هو ذا القبر ينفتح فجأة، أو لنقل أشي لي لم أكن أعرف هل انفتح القبر أو كان كذلك أو ذاب الطعام، لكنني أحسست أن كائناً غامضاً ومحظياً أمسكتي وطار بي في الفضاء، ثم أعاد لي بصري بعنة، لكن الظلام كان حالكاً كما لم لرها من قبل، لم أسأل الكائن الذي حملني وبقيت صامتاً محظياً بغيري، لا أشعر بالخوف؛ وسعيداً بذلك، لا أستطيع أن أذكر كم طرنا، وليس بإمكانني تصور ذلك: فقد حدث ما حدث كما هو الأمر في الأحلام تجتاز الأماكن والأرمنة، وتخترق كل قوانين العقل والدنيا ولا تلتقط شيئاً مخدداً.

اذكر لمن لمحث في ذلك الظلام الشديد نجماً، فسألت رغماً عنـي: «أهذا نجم سيروس؟» ذلك لمني ما أحبيبـ أن أوجهـ إلى من يحملـني بأـي سـوالـ، فأجابـني قائلاً:

لَا، إِنَّهُ النَّجْمُ نَفْسِهِ الَّذِي رَأَيْتُهُ بَيْنَ السَّحَابِ حِينَ كُنْتُ عَانِدًا إِلَى مَنْزِلِكَ،
كُنْتُ أَعْلَمُ أَنْ لَهُذَا الْكَائِنَ هَيْنَةً إِلَسَانٌ، وَمِنْ غَرِيبِ الْأَمْرِ أَنِّي مَا أَحِبَّتُ هَذَا
الْكَائِنَ، بَلْ شَعُورٌ تَجَاهُهُ بَكْرٌ شَدِيدٌ. لَقَدْ انتَظَرْتُ الْعَدْمَ الْمُطْلَقَ وَلِأَجْلِ ذَلِكَ
أَطْلَقْتُ رِصَاصَةً فِي قَلْبِي، فَإِذَا بَيْنَ يَدِي كَائِنٌ؛ هُوَ بِالْتَّأْكِيدِ لَا إِنْسَانِي
وَلَكِنَّهُ "مُجَوَّدٌ".

فَكَرِّثْتُ بِخَفَّةِ الْحَلْمِ الْعَجِيبَةَ: "إِذَا هَذَا وَرَاءَ الْقَرْبِ حَيَاةً أُخْرَىٰ!"، لَكِنْ مِنْزِلِي
الْأَسَاسِيَّةَ ظَلَّتْ فِي أَعْمَاقِي: "إِذَا كَانَ لَا يُدْرِكُ أَنْ (أُوجَدَ) ثَانِيَةً . فَكَرِّثْ . بِإِرَادَةِ أَحَدٍ
مَا فَإِنِّي لَنْ أَكُونَ مَغْلُوبًا وَمَذْلُولًا".

"أَنْتَ تَعْلَمُ أَنِّي أَخْافُكَ، وَلَهُذَا أَنْتَ تَحْتَقِنُنِي"، قَلَّتْ لِرِفْقِيِّي، دُونَ أَنْ
أُسْتَطِعَ كَبِحَ هَذَا السُّؤَالَ الْمُذَلِّ، الَّذِي يَنْطَوِي عَلَى اعْتِرَافٍ وَيَنْغُرسُ فِي قَلْبِي
كَابِرَةً سَبِيلِهَا الْجِنِّ.

لَمْ يَجِدْنِي عَنْ سُؤَالِي، وَلَكِنِّي شَعُورٌ فَجَاءَ أَنَّهُ لَا يَحْتَقِنُنِي، وَلَا يَضْسِدُنِي
مِنْ فَعْلِي، وَلَا يَرْثِي لِي فِي الْوَقْتِ نَفْسَهُ، وَلَنْ لَدَرِنَا هَذَا عَابَةً يَنْتَهِي إِلَيْهَا،
سَرِيَّةً غَيْرَ مَعْرُوفَةٍ وَلَا تَعْنِي أَحَدًا سَوَاءً، ازْدَادَ الرُّعْبُ فِي قَلْبِي، وَنَفَذَ صَمَدُّ
صَاحِبِي إِلَيْيَّ عَمِيقًا وَمَوْلَمًا.

وَاجْتَزَنَا فَضَاءَاتٍ مَظْلَمَةً مَا رَأَيْتُهَا عَيْنِي، وَمَا عَدْتُ أَرَى نَجْوَمًا مَأْلَوْفَةً مِنْ
قَبْلِي.

وَكُنْتُ مِنْ قَبْلِ أَعْلَمُ أَنْ فِي أَعْمَاقِ الْفَضَاءِ تَوْجُدُ نَجَومٌ لَا تَنْصَلُ إِلَيْنَا
أَنْوارُهَا إِلَّا بَعْدَ أَلْافٍ وَمِلَالِيْنَ السَّنَنِ، لَعَلَّنَا قَدْ قَطَعْنَا تَلْكَ الْفَضَاءَاتِ، كُنْتُ
أَنْتَظَرُ شَيْئًا مَا فِي وَحْدَةِ قَلْبِيِّ الْعَيْنِيَّةِ وَالْمُخْفِيَّةِ، وَفَجَاءَ وَبِنِيمًا أَنَّ كَذَلِكَ إِذَا
بِعَاطِفَةٍ مَعْرُوفَةٍ تَهَرَّ كَيْانِي وَتَوْقِظُ مَاضِيَّ بِقُوَّةٍ: لَقَدْ رَأَيْتُ فَجَاءَ شَمَسَنَا! كُنْتُ
أَعْلَمُ لِهَا لَا يَمْكُنُ أَنْ تَكُونَ (شَمَسَنَا)، شَمَسَنَا الَّتِي وَلَدَتْ لِرُضَنَا، وَأَعْلَمُ أَنَا
نَبْعَدُ عَنْ شَمَسَنَا مَسَافَاتٍ لَا نَهَايَةَ، لَكِنِّي كُنْتُ أَحْسُنُ بِكُلِّ جَوَارِحِي أَنَّهَا تَشْبِهُ
شَمَسَنَا تَنَامَ الشَّبَهُ، وَهِيَ نَسْخَةٌ عَنْهَا، وَنَظِيرٌ لَهَا. إِحْسَانٌ لِذَلِكَ حَلْوُ عَمْرٌ
رُوْحِي: وَقْوَةُ الصِّيَاءِ الْخَلَقَةِ الَّتِي وَلَدَتْنِي، تَرَجَعَتْ فِي قَلْبِي وَبَعْثَتْهُ مِنْ جَدِيدٍ،
فَأَحْسَسْتُ بِالْحَيَاةِ تَعُودُ إِلَيْيَّ عَرْوَقِي، لَأَوْلَ مَرَّةٍ بَعْدَ أَنْ فَيْرَتْ.

ولكن إذا كانت هذه هي الشمس، إذا كانت شمساً كثميناً تماماً . هفت
بها، فain هي الأرض إذا؟
 وأشار مرفقى إلى نجمة تشع في الظلة بضياء زمردى اللون، وكنا في
الآن نفسه نتجة نحوها.

هل من الممكن أن يحدث مثل هذا التكرار في الكون؟ وهل هو قانون الطبيعة؟ وإن كانت تلك هي الأرض، فهل هي أرض كأرضنا تماماً، مثلها تعجس، وفقرة، ومنتها غالبة ومحبوبة أي الدهر، وقدرة على استدراك حبّ لبنيتها وحتى أكثرهم جحوداً؟ قلت ذلك هاتقاً ولما ارتعش جراء حب طاغ وشديد تجاه تلك الأرض التي ولدَتْ عليها وهرجتها، وكانت طيف تلك الظاهرة التي أهنتها يتحقق أيام عيني.

سنرى كل شيء . أجاب مُرافقى وكانت كلماته تشى بحزن ما.

ولكنا كانا نقرب بسرعة من الكوكب، فيكز حمّة في عيني، ثمَّ متَّرِثُ
المحيط وحدود أوروبا، فاشتعلت غيرةٌ غريبةٌ ومقدسةٌ في قلبي: كيف يمكن أن
يحدث مثل هذا التكرار؟ ولأية غاية؟ أنا أحب... أنا أستطيع أن أحب تلك
الأرض التي تركتها ورائي، تلك الأرض التي تناهى ذمي فوقها، عندما أطلقَ
الرصاص في قلبي جاجداً كل شيء، ومنهياً حياتي، ولكنني لم أتوقف عن
حبها أبداً، وحتى في تلك الليلة التي فارقتها فيها فقد شعرت بحبها أشدَّ تعذيباً
لي من أي وقت مضى، هل ثمة عذاب على هذه الأرض الجديدة؟ على
أرضنا لا نستطيع أن نحب إلا مع الألم والعذاب، وفقط من خلالهما، والا فإننا
لا نستطيع أن نحب، بل لا نعرف حباً آخر، لهذا أنا أطلب العذاب كي أتمكن
أن أحب، كم أتعطش في هذه اللحظة أن أقبل الأرض وأغسلها بدموعي، تلك
الأرض التي هجرتها والتي لا أريد، بل لا أستطيع العيش إلا عليها فقط!.

لكن مُرافقي كان قد ترکني وحيداً، وأصبحت فجأةً، وكما لو أنني لم أتبه لذلك. أُفْ على تلك الأرض الأخرى غارقاً في نور شمس ساطع، في يوم تعجمي رائع. لقد وقفت على ما أظن على أرض جزيرة من تلك الجزر التي تشكن لـأرخبيل⁽²⁾ اليونان، أو على شاطئ أرض تشرف على ذاك الأرخبيل.

concents

كل شيء كان يشبه ما أفتاد على أرضنا تماماً.
وتراى لي أن حبوراً وعدياً يشع في كل مكان حتى يبلغ الأمز مرحلة
النشوة والروعة.

والبحر الزمردي اللطيف يداعب الشاطئ بحب واضح عن وعي تقربياً.
وأشجار باسقة عالية رائعة لتصبب في المكان غزيرة الأوراق وكثيفها
وندىٌ لي وكأنها تحيني بمودة بعفيفها الصامت الرقيق، وتأخذني بكلمات
الحب، وتشتعل المرج أزهاراً عطرة مضيئة، أما المصافير فكانت تطير نحوني
أمراياً مطمئنة آمنة وتحط على كتفي ويدِي مصفقة بأجنحتها الصغيرة مغنية
لي، وأخيراً رأيت وغرفت بشر تلك الأرض. لقد جاءوا إلى بأنفسهم، أحاطوا
بِي، وقلوني.

لبناء الشمس، لبناء شمسهم . كم كانوا رائعين! ما رأيت في حياتي جمالاً
كم جمالهم على أرضنا، وهل بالإمكان أن تجد صورة ولو باهتة من جمال هؤلاء
الأطفال في أطفالنا حديثي الولادة! عيون هؤلاء البشر السعداء كانت تشع
ضياءً ونوراً.

ووجوههم تشرق حكمةً ووعياً، يبلغ أقصى حدود الهدوء والرزانة، في
أصواتهم وكلماتهم كانت ترن نغمة سعادة طفولة. وقد فهمت كل شيء من
النظرة الأولى إلى وجوههم. إنها الأرض؛ قبل أن تلطخها الخطيبة، وعليها
يعيش البشر دون خطيبة، يعيشون في هذه الجنة، التي تناقل البشر أن أجدادنا
عاشوا فيها قبل أن يرتكبوا أثامهم، مع فرق واحد، هو أن هذه الأرض هنا، إنما
هي جنة في كل جناتها وجهاتها. كان هؤلاء الناس يضحكون من حولي
يجذل وترجح، يقتربون مني ويمازحونني، ثمّ مضوا بي إلى منازلهم وكلّ منهم
يحاول أن يرفعه عني ويسلّبني، وما سألونني عن أي شيء، وكأنهم كانوا يعرفون
الأشياء جميعها؛ هذا ما بدا لي. لقد كان همّهم أن يطردو تعابير العذاب عن
ملامح وجهي.

4

لَكُمْ ترَوْنَ مَرَّةً أُخْرَى؛ وَلِيَكُنْ أَنْ مَا شَاهَدْتُمْ كَانَ مُجَرَّدَ حَلْمًا لَكُنْ
لِحَسَاسِي بِمَجَبَّةِ أُولَئِكَ النَّاسِ الْأَبْرِيَاءِ الرَّاقِعِينَ لِنَفْرِيْسِ فِي قَلْبِي إِلَى الْأَبْدِ، وَمَا
زَلَّتْ أَحْسَنَ أَنْ حَبَّبَهُمْ وَنَدَقَّنَ حَوْيَيْنِ مِنْ هَذَاكَ حَيْثُ هُمْ مُوجَدُونَ، لَقَدْ رَأَيْتُهُمْ
بِنَفْسِي وَعَرَفْتُهُمْ وَتَأَلَّمْتُ لِأَجْلِهِمْ بَعْدَ ذَلِكَ، أَهْ لَقَدْ أَدْرَكْتُ لَهُنَّتَهَا لَتَنِي لَا أَفْهَمُهُمْ
حَقَّ الْفَهْمِ، لَقَدْ بَدَأْتِي . أَنَا التَّقْمِيُّ الرُّوسِيُّ الْحَدِيثُ، وَالْطَّرْسُورُغِيُّ الْعَفْنُ . بَدَأْتِ
لِي وَيُشَكِّلُ مَعْقَدَهُمْ وَرَغْمَ مَعْرِفَتِهِمُ الْكَبِيرَةِ يَجْهَلُونَ عِلْمَنَا . ثُمَّ مَا لَبِثْتُ أَنْ
أَدْرَكَتُ أَنْ مَعْارِفِهِمْ هُمْ اَكْتَمَلُتْ وَتَشَبَّعَتْ بِمَدْرَكَاتِ وَاحْتِرَافَاتِ مُخْتَلَفَةٍ تَمَامًا عَمَّا
لَدِينَا عَلَى الْأَرْضِ، وَيَنْطَعَلُهُمْ أَيْضًا مُخْتَلَفَةً عَنْ تَطَلُّعَاتِنَا لَقَدْ كَانُوا هَادِينَ بِلَا
رِغْبَاتِ، وَلَمْ تَكُنْ لَدِيهِمْ تَلَكَ الْمَحَاوِلَاتُ لِمَعْرِفَةِ الْحَيَاةِ، كَمَا هُوَ الْحَالُ عِنْدَنَا،
لَأَنْ حَيَايِهِمْ كَانَتْ كَامِلَةً، وَمَعْرِفَتِهِمْ أَكْثَرَ عُمَقًا وَسُمْمًا مِنْ عِلْمَنَا، لَأَنْ عَلِمْنَا
بِإِيمَانِهِمْ لِمَعْرِفَةِ الْحَيَاةِ وَشَرِحَاهُ، لِتَعْلِيمِ الْآخِرِينَ، أَلْمَا هُمْ فَقَدْ عَرَفُوا كَيْفَ
يَعِيشُونَ وَدُونَ عِلْمٍ، وَهَذَا مَا عَابَتْهُ بِنَفْسِي، لَكَنِي لَمْ أَسْتَطِعْ أَنْ أَفْهَمَ مَعْرِفَتِهِمْ.
لَقَدْ أَرَوْنِي أَشْجَازِهِمْ، لَكَنِي لَمْ أَسْتَطِعْ أَنْ أَفْهَمَ درَجَةَ الْحُبِّ السَّامِيَّةِ الَّتِي
كَانُوا يَنْظَرُونَ مِنْ خَلَالِهَا إِلَى تَلَكَ الْأَشْجَارِ؛ وَقَدْ تَحْتَثَرُوا إِلَيْهَا كَمَا يَتَحَثَّثُونَ إِلَى
أَشْبَاهِهِمْ مِنَ الْبَشَرِ .

وَلَا أَخْطُلُ لَوْ قَلْتَ إِنَّهُمْ وَجَدُوا لِغَةَ الْأَشْجَارِ وَتَكَلَّمُوهَا . نَعَمْ اَكْتَشَفُوا لِغَةَ
الْأَشْجَارِ وَقَدْ فَهَمْتُ الْأَشْجَارَ بِدُورِهَا كَلَامِهِمْ . لَقَدْ نَظَرُوا إِلَى الطَّبِيعَةِ بِيَهْدِ
الصُّورَةِ . إِلَى الْحَيَاوَاتِ الَّتِي عَاشَتْ مَعْهُمْ بِسَلَامٍ؛ مَا هَاجَمُوهَا وَلَا هَاجَمْتُهُمْ،
بَلْ أَحِبَّهُمَا وَبِالْحُبِّ، رَوَضَهُمَا . لَقَدْ أَرَوْنِي النَّجُومَ وَحَدَّثَنِي عَنْهَا حَدِيثًا لَمْ
أَفْهَمْهُ، لَكَنِي وَلِيقَنْ مِنْ أَنَّهُمْ عَلَى تَمَاسِهِ حِيَ مَعَ نَجُومِ السَّمَاءِ تَلَكَ وَلِيَسْ الْأَمْرُ
مُجَرَّدَ تَمَاسٍ أَوْ رِيَاضَةَ فَكْرِي . أَوْهْ لَمْ يَسْعَ أُولَئِكَ النَّاسُ لِجَعْلِي فَهِمْهُمْ، بَلْ
أَجْتَوْنِي دُونَ ذَلِكَ، وَقَدْ فَهَمْتُ بِالْمُقَابِلِ أَنَّهُمْ لَحِيَانًا مَا اسْتَطَاعُوا اسْتَيْعَانِي، زَيْمَا
لَكَنِي تَقْرِيبًا لَمْ أَحْدِثْهُمْ عَنْ أَرْضِنَا، لَكَنِي قَبَلَتْ تَلَكَ الْأَرْضِ الَّتِي يَقْفَنُ عَلَيْهَا،
وَدُونَ كَلِمَاتٍ شَعَرَتْ بِاَحْتِرَامٍ وَمُودَّةٍ تَجَاهِهِمْ، وَقَدْ شَعَرُوا بِذَلِكَ فَتَرَكُوا لِي أَنْ

■ contents ■

أحبّهم وأودّهم دون شعور بالحرج من قبّلهم، لأنّهم هم أنفسهم كانوا ممثّلين بالحب.

لم يتذّدوا لأجلِي حين قبّلَتْ أقدامِهم أحياناً ودموعي تغطّي وجهي، لكنني كنتُ أشعر بسعادة متّعّها احساسِي بمقدارِ قوّةِ الحب التي سيعوضُونني بها عن كلِ ذلك. كنتُ أُصافِلُ أحياناً بشيءٍ من الدهشة: كيف استطاعوا طوال الوقت ألا يسيّروا إلى واحدٍ مثلي، وألا يبعثُوا في شعورِي بالغيرة لـ الحسد ولو لمرةٍ واحدة؟ وقد سألتُ نفسي مراً، كيف استطعْتُ أنا المتباهي الكاذبُ ألا أختّهم عن مداركي ومعارفي التي بطبيعةِ الحال لا يعرفون عنها أيّ شيء؟ كيف لم أشعر برغبةٍ في إدّهائهم حتى ولو من قبيلِ الحبِّ نحوهم؟ لقد كانوا فرحين مرحين كالاطفال، يطّوفون في أرجاءِ أحراجِهم وغاباتِهم، ويفدون أغانيِّهم الرائعة، ويكتفون بشار أشجارِهم وعشَّل غاباتِهم وحليب حيواناتِهم المحبوبة؛ مما هو خفيفُ المأكل لـ أجلِ طعامِهم وكسائِهم ما كانوا يعملون إلا قليلاً، كانوا يعيشون الحب وينجذبون الأطفال ولكنني لم ألاحظ لديهم في يوم من الأيام اندفاعاتِ تلك اللذة "القاسية"، التي ييلّها تقريباً كل شخصٍ على أرضنا، وتعتبر مصدرَ كلِّ أيام وأخطاءِ الإنسانية.

كانوا يفرجون بولادةِ أطفالِهم كمساركين جدد في أعيادِ مسرحيتهم، وما رأيت بينهم حسداً أو خصومات، بل ما كانوا يعرفون معنى هاتين الكلمتين، وكان طفلُ أحدِهم طفلُ الجميع، صانعين بذلك أسرةً واحدةً، المرض تقرّباً لم يكن له وجودٌ عندَهم، مع أنَّ الموت موجودٌ طبعاً، كان الشيوخُ منهم يموتون بهدوءٍ وكأنَّهم ينامون محاطين بذويهم الباسمين المباركين، وعلى شفاهِهم أنفسِهم علّامُ البسمة. لم أرَ حداداً أو دموعاً خلال ذلك، بل حبّاً يزدادُ حتى يصل مرحلةُ الهياج والوجدُ الهدى الرصين والكامل؛ حتى يدفعك كلُّ هذا إلى التفكير بأنَّهم يظلون على صلةٍ مباشرةٍ مع موتاهم بعدَ أن فارقوا الحياة، وأنَّ الموت لا يستطيعُ أن يقطعُ أو يُبْتَرُ الوحدة الأرضية التي تربطُ بينهم، لم يفهموني تقريباً حين كنتُ أسلّهم عن الحياة الأبدية، ولكنهم على ما يبدو كانوا مقتعمين بها عن غير وعيٍ بطريقةٍ كفّتهم ضرورة طرحِ المسؤول.

لم تكن لديهم معابد، لكنهم كانوا يعيشون في اتحاد كامل متواصل مع "الكون الكلي"، لم يكن لهم دين محدد، بل نقاء راسخة، بأنهم حين يبلغون أو يحقّقون فرحتهم الأرضية حتى لقصى حدود الطبيعة الأرضية، فسيحقّقون جميعاً الأحياء منهم والأموات . أقصى درجات التواصل والاتحاد مع "الكون الكلي". كانوا ينتظرون تلك اللحظة بفرحة ودون تعلّق، دون عذاب الانتظار، كما لو أنهم قد قبضوا على تلك اللحظة بنبوءات قلوبهم، وتناقلوها فيما بينهم. كانوا قيل أن يذهبوا إلى النوم يحبون تشكيل جوّقات جماعية منظمة، تردد أغانيات تبث إحساساتهم التي تراكمت خلال النهار في نفوسهم، وبذلك يباركونه ويودعونه. يباركون الطبيعة والأرض والبحر والغابات. كانوا يحبون تأليف الأغانيات أحدهم عن الآخر، فيتشي واحدهم على زميله ويمتدحه كالأطفال فيما بينهم، كانت تلك أغانيات سهلة، ولكنها مؤثرة لأنها نابعة من القلوب، وما كانوا يلاطفون بعضهم بالأغانيات فحسب، بل في كافة وجود الحياة، فهم ينفّون الحياة في حب بعضهم بعضاً.

غير أنّي لم أفهم تقريباً أغانيات النشوة والانتصار التي كانوا يوزّونها، ورغم معرفتي بمعانٍي كلمات تلك الأغانيات غير أنّي لم أستطع أن أنفذ إلى عمق دلالاتها ومعانيها الكاتبة، لقد بقيت قصبةً عما يستطيع عقلي أن يصلّى، لكن قلبي بالمقابل استطاع أن ينفذ إلى تلك المعانٍ ويشبع بها أكثر فأكثر، كلّت لهم مرواً أنني ومنذ زمن بعيد قد تبّأّت بكل ذلك، وأن ذلك العبور وتلك السعادة قد تكشّفوا لي على أرضنا بصورة حنين جارف، يبلغ أحياها درجة الألم الذي لا يُختنق، ولمني تصمّورتهم وتصمّورُّ مجدهم مُسبقاً في أحلام طفولتي، وأمنيات عقلي، وأمني ما كنت أستطيع النظر وإنما على الأرض إلى الشعس الغاربة إلا وتمتلئ عيوني بالدموع... وأن بغضبي لأهل الأرض كان دائماً ممتزجاً بالألم: لماذا لم أستطع أن أكرّهم، أو أحبّهم؟، لماذا لم أستطع أن أسامحهم؟ ولماذا يمترّج ودي لهم بالألم؟ لماذا لا أستطيع أن أحبّهم أو أكرّهم؟.

كانوا يستمعون إلى وكتّ أرى أنهم لا يستطيعون تصور ما أقوله،

concents

ولكتني لم أندم على ما قلته لهم. وعلمت أنهم يفهمون قوّة حنيني إلى أولئك الذين فارقتهم.

بلى؛ عندما كانوا ينظرون إلى بنظراتِ محبتهم النّفاذة العذبة، فاحسّن أن قلبـي في حضـرـتـهم يصـبـحـ بـرـيـاً وـصـادـقاً كـلـوبـهـمـ كـنـثـ حـينـهاـ لاـ أـشـعـرـ بالـنـدـمـ لـتـنـيـ لـأـفـهـمـهـمـ. وـتـحـتـ تـأـثـيرـ الـإـحـسـاسـ بـامـتـلـاهـ الـحـيـاةـ بـيـنـهـمـ كـانـتـ تـنـقـطـ لـنـفـاسـيـ وـلـبـداـ بـالـصـلـاـةـ لـأـجـلـهـمـ صـامـتاـ.

[...] أـفـلـمـوـنـ؟ سـأـبـوـخـ لـكـمـ بـرـسـرـ: زـيـماـ كـلـ ماـ سـبـقـ لـمـ يـكـنـ حـلـماـ! لـأـنـ ماـ حـدـثـ كـانـ مـهـولاـ وـقـظـيـعاـ فـيـ حـقـيقـتـهـ، بـحـيثـ لـاـ يـكـنـ أـنـ يـقـراءـيـ فـيـ حـلـمـ.

ولـنـقـرـضـ أـنـ خـلـمـيـ هـذـاـ كـانـ وـلـيـدـ قـلـبيـ، فـهـلـ باـسـتـطـاعـةـ قـلـبـيـ مـغـرـداـ لـأـنـ يـلـدـ تـلـكـ الحـقـيقـةـ الـهـائـلـةـ، الـتـيـ تـحـقـقـ بـعـدـ ذـلـكـ؟ كـيـفـ كـانـ بـامـكـانـيـ لـأـنـ وـحـديـ أـنـ لـخـيـلـ كـلـ ذـلـكـ، أـوـ أـنـ أـخـلـمـ بـهـ فـيـ فـوـادـيـ؟ وـهـلـ باـسـتـطـاعـةـ قـلـبـيـ الصـغـيرـ، وـعـطـلـيـ الـضـحـلـ الـمـنـقـلـبـ أـنـ يـسـامـيـاـ إـلـىـ تـلـكـ السـوـيـةـ مـنـ مـعـرـفـةـ الـحـقـيقـةـ؟ اـحـكـمـواـ عـلـىـ ذـلـكـ بـأـنـفـسـكـمـ: أـنـاـ حـتـىـ هـذـهـ الـحـظـةـ كـمـتـ الـكـثـيرـ عـنـكـمـ، لـكـتـنـيـ الـآنـ سـاقـولـ كـلـ الـحـقـيقـةـ.

الأـمـرـ وـمـاـ فـيـهـ أـنـيـ... قدـ أـفـسـدـتـ الـجـمـيعـ!

5

نعم، نـعـمـ، لـقـدـ اـنـتـهـيـ بـيـ الـأـمـرـ إـلـىـ إـفـسـادـهـمـ جـمـيعـاـ! كـيـفـ حـدـثـ ذـلـكـ. لـأـ

لـأـذـكـرـ تـاماـ. لـقـدـ طـارـ الـحـلـمـ عـابـراـ لـوـفـ الـسـنـوـاتـ وـتـرـكـ فـيـ نـفـسـيـ
لـحـسـاسـاـ مـنـكـامـلاـ فـحـسـبـ. مـاـ أـعـلـمـ أـنـيـ لـأـنـفـسـيـ سـبـبـ الـإـنـمـاـلـ الأولـ. فـكـدوـدـةـ
خـنـزـيرـ، كـذـرـ طـاعـونـ، يـمـكـنـ أـنـ يـعـدـيـ بـلـدـاـ كـامـلاـ، أـمـرـضـتـ بـحـضـورـيـ أـرـضاـ
سـعـدـةـ لـأـخـطـيـئـةـ فـيـهاـ.

لـقـدـ تـعـلـمـواـ الـكـنـبـ وـأـجـتـوـهـ وـعـرـفـواـ مـوـاطـنـ الـجـمـالـ فـيـهـ. زـيـماـ بـدـاـ الـأـمـرـ (ـبـرـيـتـاـ)
عـلـىـ سـبـيلـ الـمـزـاجـ، أـوـ الـغـنـجـ وـالـدـعـابـةـ وـالـلـعـبـ، وـحـقـيقـةـ الـأـمـرـ أـنـ الـبـلـيـةـ كـانـتـ

ذرءاً، لكن ذرة الكتب تلك تسرّيت إلى قلوبهم وأعجبتهم. بعد ذلك ظهرت الذرة بسرعة، والذرة ولدت الغيرة، والغيرة بدورها . ولدت القسوة... آه، لا أعلم؛ لا أذكر ولكن بعد ذلك بقليل سفح الدم الأول: فدهشوا وذعرروا، وتفرّقوا، وتباعدوا عن بعضهم. ثم ظهرت التحالفات، ولكن الواحد ضد الآخر، وبدأت المعايير والتقييمات. وعرفوا الخجل، الذي أمسى فضيلة، وظهر مفهوم الشرف، ورفع كل جلف راية الخاصة. وبددوا بعذبون الحيوانات، فقررت منهم إلى الغابات وأصبحت عدوا لهم، ثم بدلت المعركة لأجل "الانفصال" و"الفردية" و"الشخصية" لأجل: هذا لك وهذا لي. وأخذوا يتحمّلون بلغاب مختلفة، وعرفوا الاكتئاب، وأحبّوه.

وتعطّشوا للعقاب، فقالوا إن الحقيقة لا تُبلِغ إلا بالعقاب(3). وعند ذلك ظهر العلم عندهم، وعندما أصبحوا أشارة أخذوا يتحمّلون عن الأخوة والإنسانية وفيهموا تلك الأفكار. وعندما أصبحوا مجرمين اختزلا العدالة، وكتبوا قوانين تصونها، ولأجل تطبيق القوانين نصبو المقصولة. وما تذكروا إلا قليلاً ما فقدهم ورفضوا أن يصدقوا أنهم كانوا ذات يوم بريئين وسعداء، بل سخروا من إمكانية تحقق نموذج سعادتهم القديمة وسقوه حلماً، وعجزوا عن تصويره في شكل أو هيئة محسوسة، ومن غريب الأمور: أنهم رغم فقدانهم الإيمان بسعادتهم البائنة، وتسميمتهم إياها حكاية أو خرافية، ظلّوا يتوقّون بقاؤه إلى استعادة براعتهم وسعادتهم، وسجدوا ثانية أمام أمميات قلوبهم تلك كالأطفال، وألمّوا تلك الأمميات، فبنوا معابد وراحوا يصلّون فيها تلك الأفكار، لتلك "الأمميات"، مع عليهم أنها غير قابلة للتحقق، ولكن الدموع مع ذلك ظلت ترافق صلاتهم وخشوعهم، ورغم ذلك لو كان باستطاعتهم العودة إلى تلك الحالة من البراءة والسعادة، التي فقدوها، وتمكن أحد ما من وضع تلك الحالة أمامهم وسألهم: هل يرغبون بالعودة إليها؟ . لأجابوا أغلب الظن بالرفض. ولقالوا: فليكن لنا كاذبون، أشارة، وغير عادلين، (تعلم ذلك) وبنكي ونعتذّر لفسنا بسيبه، ونعقّب ذوقنا بصورة أشد بكثير مما يمكن للديوان الرحيم أن يفعل بنا حين يحاسبنا، وما زلت لا نعرف اسمه.

لكن لدينا العلم الآن، وستبحث بواسطته عن الحقيقة من جديد، فتحتها بوعي هذه المرة المعرفة فوق الإحساس. الوعي بالحياة فوق الحياة نفسها، العلم يمتحنا الحكمـةـ والـحـكـمةـ تـكـشـفـ لـنـاـ القـوـانـينـ، ومـعـرـفـةـ قـوـانـينـ السـعـادـةـ فوق السـعـادـةـ(4).

هـذـاـ ماـ قـالـوهـ، وـبـعـدـ تـلـكـ الـكـلـمـاتـ اـرـتـفـعـتـ تـرـجـسـيـةـ كـلـ مـنـهـمـ فـوـقـ الـأـخـرـيـنـ، وـمـاـ كـانـ بـمـقـدـورـهـمـ أـنـ يـتـصـرـفـواـ بـغـيـرـ ذـلـكـ، وـإـزـادـاتـ غـيـرـةـ كـلـ مـنـهـمـ عـلـىـ شـخـصـيـتـهـ وـأـصـبـحـ يـسـعـىـ إـلـاـلـ شـخـصـيـاتـ الـأـخـرـيـنـ وـالـخـفـضـ مـنـ شـائـهاـ، وـاعـتـدـ عـلـىـ بـقـائـهـ الشـخـصـيـ فـحـسـبـ، وـظـهـرـتـ الـعـبـودـيـةـ، بلـ الـعـبـودـيـةـ الـطـوـعـيـةـ لـيـضـاـ: فـخـضـعـ الـضـعـفـ لـلـأـكـوـيـاءـ طـوـعـاـ، طـمـعاـ فـيـ مـسـاعـتـهـمـ عـلـىـ سـحـقـ مـنـ هـمـ أـكـثـرـ مـنـهـمـ ضـعـفـاـ. ظـهـرـ نـفـرـ مـنـ الصـالـحـيـنـ؛ مـنـ قـدـمـواـ عـلـىـ هـولـاءـ الـبـشـرـ وـالـدـمـوـعـ فـيـ عـيـونـهـمـ نـاصـحـيـنـ لـهـمـ؛ فـحـدـوـهـمـ عـنـ صـلـفـهـمـ، عـنـ فـقـدـاهـمـ الـاعـدـالـ وـالـاتـسـاقـ (الـهـارـمـونـيـاـ)، عـنـ فـقـدـاهـمـ الـخـلـجـ، فـسـخـرـواـ مـنـهـمـ، وـقـذـفـهـمـ بـالـحـجـارـةـ لـحـيـاتـ، فـسـالـ الدـمـ المـقـدـسـ عـلـىـ عـيـاتـ الـمـعـابـدـ. وـبـالـمـقـابـلـ ظـهـرـ نـفـرـ مـنـ النـاسـ رـاحـواـ يـفـكـرـونـ: كـيـفـ يـعـدـوـنـ الـوـحـدـةـ بـيـنـ النـاسـ، بـحـيـثـ يـقـيـ الـواـحـدـ مـنـ الـبـشـرـ يـحـبـ نـفـسـهـ أـكـثـرـ مـنـ الـجـمـيعـ، وـلـكـ لـاـ يـقـفـ فـيـ طـرـيقـ غـيرـهـ، فـيـعـيشـ الـجـمـيعـ فـيـ مجـتمـعـ الـوـئـامـ.

وـانـدـلـعـ حـرـوبـ كـامـلـةـ بـسـبـبـ هـذـهـ الـفـكـرـةـ، وـكـانـ كـلـ الـمـحـارـبـيـنـ يـؤـمـنـونـ بـقـوـةـ لـنـ الـعـلـمـ وـالـحـكـمـةـ وـالـرـغـبـةـ فـيـ الـبـقاءـ سـتـجـبـرـ الـإـنـسـانـ فـيـ النـهـاـيـةـ عـلـىـ الـاجـتمـاعـ فـيـ مـجـتمـعـ عـاقـلـ وـمـبـنيـ عـلـىـ الـوـفـاقـ، وـلـأـجـلـ هـذـهـ الـغـاـيـةـ، سـعـيـ "ـالـحـكـمـاءـ" بـسـرـعـةـ إـلـىـ تـصـفـيـةـ "ـغـيرـ الـحـكـمـاءـ" جـمـيعـاـ، مـنـ لـاـ يـفـهـمـونـ أـنـكـارـهـمـ، كـيـ لـاـ يـعـقـوـاـ الـاـنـتـصـارـ.

لـكـ رـغـبـةـ الـبـقاءـ الذـاتـيـ سـرـعـانـ مـاـ ضـعـفـتـ، لـيـنهـضـ الـمـعـتـرـوـنـ بـأـنـفـسـهـمـ، الـمـتـجـبـرـوـنـ الـمـنـدـفـعـوـنـ خـلـفـ مـلـذـاتـهـمـ، وـالـذـينـ يـطـلـبـوـنـ كـلـ شـيـءـ أـوـ لـاـ شـيـءـ، وـلـأـجـلـ الـحـصـولـ عـلـىـ كـلـ شـيـءـ لـجـزـواـ إـلـىـ الـوـحـشـيـةـ. فـاـنـ لـمـ يـبـلـغـواـ غـايـيـهـمـ فـإـلـىـ الـانـتـهـارـ!

ظـهـرـ دـيـانـاتـ تـدـعـوـ إـلـىـ الـعـدـمـ وـتـدـمـيرـ الـذـاتـ لـأـجـلـ الـرـاحـةـ الـأـبـدـيـةـ فـيـ الـلاـ

وجود.

وأخيراً تعب هؤلاء البشر من عملهم اللا مجدى، وظهرت على وجوههم علام المعانة، فنادوا بأن العذاب والمعاناة هما الجمال، لأن الفكر في العذاب، ومضوا يغنوون الألم في أغانيتهم، وكنت أتجول فيهم منحني البدن؛ باكياً لأجلهم، وشاعراً بالحب نحوهم زيتاً أكثر من ذي قبل، حين لم يكن العذاب يعلو وجوههم، وكانوا بريئين رائعين. وأحببت الأرض التي نسوها أكثر مما مضى؛ يوم كانت جلةً، لأن الألم قد ظهر على سطحها، وأسفاه لقد أحببوا الألم والعذاب دائمًا، أحببتهما لنفسي، لنفسي فحسب، أما لأجلهم فقد يكثُر ورثيت. ورحت أبسط يدي نحوهم مدیناً نفسى، لاعناً ومحترقاً ليها حتى الهدايان، قلت لهم إن كل هذا إنما صنعته أنا، أنا وحدي، وأنا الذي حملت إليهم الفساد، والعدوى والكذب وتضررت إليهم كي يصلوني وعلمُهم كيف يصنعون الصليب. لم أكن من القوة بالقدر الذي يجعلني أقتل نفسى، لكنني لرددت أن أحمل عذاباتِهم جميعها، وكانت أحرق لآلم والعذاب، ولتضنى أن يسفح دمي حتى آخر قطرة في سبيل ذلك، ولكنهم ما زادوا عن الضحك مما فعله، ثم اعتبروني مجنوناً مجنوناً في النهاية، واعترفوا لي قاتلُنَّ أفهم حصلوا على ما تمنوه لأنفسهم فحسب، وأن كل ما هو موجود الآن؛ ما كان بالإمكان إلا أن يوجد. في النهاية أعلنا إلتي أصبحت خطراً عليهم، وسيحبسوتنى في بيت العجائب، إن لم أصمت، عندها تندَّل الحزن إلى نفسي بصورة شديدة، أحسست أن قلبي جراءها قد انقبض بقوة، وأنني أموت... وعندها، في تلك اللحظة صحوت من النوم.

كان الوقت فجراً، والضياء لم يعمَّ بعد، الساعة تقارب السادسة، وجذبني جالساً على المقعد نفسه، والشمعة قد احترقت حتى النهاية، في غرفة الكابتن الكل ينام، والهدوء يعمَّ كما لا يحدث عادةً في بيتنا هذا.

أول شيء فعلته هو أنني قفزت وأتفاً واعتربت دهشةً غريبة، فأنا لم يسبق أن حدث لي ما حدث اليوم، حتى بخصوص الصغارتين: كان أيام على مقددي غالساً. حين وقفت واستعدتُ رشدي لاحظتُ مسدسي المحسو الجاهز . فلابعدَ

concents

جانباً بسرعة آه.. الحياة الآن.. الحياة! رفعت يديّ مبتهلاً للحقيقة الأبديّة، بل باكيًّا باكيًّا باندفاعة شديد لا حدود له، رفع وجودي كُلُّه، نعم على أن أحيَا .
ولبشرًا

آه حول التبشير حسمت موقفى في اللحظة نفسها، وبالطبع حتى نهاية حياته!

سانطلق مبشرًا، ولريث أن ليشر . لكن بماذا؟ بالحقيقة!، فقد رأيتها، رأيتها يعني، رأيت مجدها كُلُّه!

وهكذا ومنذ ذلك الوقت رحث ليشر ، ووجدتني أحب أولئك الذين يسخرون مني أكثر بكثير مما أحبُّ غيرهم، أما لماذا . فلا أعلم ولا أحد تفسيراً لذلك، ولكن فليكن ما الضمير! يقولون الآن لتنبي ضلال الطريق، وما دمت قد فعلت ذلك الآن فإلى أين سأصل؟ وهذه حقيقة لا غبار عليها: لقد ضلال وقد تسوء الأمور أكثر في المستقبل. ولا شك لتنبي ساضبِّع أكثر من مرة قبل أن أهتدى إلى سواء السبيل، فأعرف كيف على أن ليشر وبإياتي كلمات وأفعال، لأن هذا الأمر في غاية الصعوبة، وإنما أعلم هذا وأراه وأضحا كالنهار منذ الآن، لكن اسمعوا: من مَنَا لا يضل الطريق! ومع ذلك نسيز جمِيعاً إلى غاية واحدة، أو لنقل يسعى الجميع إلى نهاية واحدة، من الحكم حتى آخر مجرم، وإن اختلفت السبيل، زَيْما كانت هذه حقيقة قديمة، ولكن إليكم الجديد: أنا إن خدعت . فليس إلى زمن طويل، لأنني رأيت الحقيقة، لقد رأيت وعرفت أن البشر يمكن أن يكونوا رائعين وسعداء دون أن يفتقدوا القدرة على الحياة فوق سطح الأرض.

لَا لا أريث ولا أستطيع أن أصدق أن الشر حالة طبيعية للإنسان، غير أنهم جميعاً إنما يسخرون مني بسبب اعتقادي هذا، ولكن كيف بإمكانني إلا أؤمن بذلك: لقد رأيت الحقيقة . ولم أختلف الأمر ذهنياً، لقد رأيتها.. رأيتها، وأمتلك روحى "يأنموذجها الحي" إلى الأبد. شاهدتها في تحليها المطلق، ولم أصدق أنها لن تتحقق عند البشر . وهكذا، كيف لي ألا أصل؟ وأنحرف، بالطبع سيحدث ذلك أكثر من مرة، وقد أحدث بكلام غريب، ولكن ليس لوقت طويل: فالأنموذج الحي الذي رأيته سينقى معي دائمًا؛ يُصحح لي ويوجهني. ها إنذا

شجاع، وفي نصارة الشباب وسأمضي وأمشي ولو ألف سنة، هل تعلمون؟ لقد أردت في البداية حتى إخفاء خبر إفسادي لهم جميعاً، وقد كانت تلك غلطة .
أول غلطة لي !

لكن "الحقيقة" سرعان ما وقوشتني: إنني "أكذب"، وبالتالي حفظتني وسدلت خطافي. كيف يمكن أن تبني الجنة . لا أدرى، لأنني لا أستطيع أن أغتر عن ذلك بالكلمات، بعد خلصي ذاك ضيّعَت الكلمات، على الأقل؛ الكلمات الرئيسية كُلها، الضرورة جداً. ومهما يكن: سأمضي وأحدث دون كل، لأنني قد عاينت بعيني هاتين، حتى ولو لم أستطع وصف ما رأيت.

ولكن المستهينين في كل الأحوال لن يفهموا: حلم، هذنان، هلوسة. ياخ... هل هذا من الحكمة في شيء؟! وسيغتربون بكلامهم كثيراً. حلم؟ وما هو الحلم؟

وهل حياتنا أكثر من حلم؟ وسأكون أكثر من ذلك: فليكن أن كل ذلك لن يتحقق وأن الحياة لن توجد أبداً (أنا أفهم تماماً ذلك). لكنني ورغم ذلك سأسلط نظريّاً، فيما أسهل الأمر رغم كل شيء: فمن الممكن في يوم واحد، بل (في ساعة واحدة). أن يُعاد بناء كل شيء وبالسرعة القصوى؛ وإنما المهم . أن تحب الآخرين كما تحب نفسك، وهذا هو الأمر الرئيس(5)، الذي لا يعدلُه لامر: فمعنى حقتموه بيتُم الجنة . وبالمناسبة هذه حقيقة قديمة قرأها البشر ورددوها بلايين المرات. فكيف إذا يمكن التعامل مع الفكرة التي تقول: «إن وعي الحياة فوق الحياة نفسها، ومعرفة قوانين السعادة . هي أعلى من السعادة» - إن ما يجب النضال ضده هي هذه الفكرة بالتحديد! وسأفعل ذلك. ما أن ينبعث الحمية في شيء حتى تتحقق، من لحظتها.

أما تلك الطفلة فسأجدها... سأمضي... وأمضى وأمضى!

1

صيف الحصان الأبيض الجميل

- قصة: وليم ساروبيان -

■ ترجمة: د. فؤاد عبد المطلب ■
- عن الإنكليزية -

في يوم من الأيام الخوالي عندما كنت في التاسعة من عمري وكانت الدنيا مليئة بكل ما يمكن تخيله من الأشياء الراوغة، وكانت الحياة لا تزال حلماً مفعماً بالسرور والغموض، حضر إلى بيتي ابن عمي مراد، الذي كان يعده الجميع مجنوناً ما عدائي، كان ذلك في الساعة الرابعة صباحاً حينما أيقظني بالقرع على نافذة غرفتي.

ناداني باسمي: "أرام". عندها وثبت من سريري ونظرت من النافذة، فلم أصدق ما رأيته. كان الوقت صيفاً، ولم ينشر الصباح تبشيره بعد، وكانت الشمس مستمرة بعد بضع دقائق، وفي إحدى زوايا السماء كان هناك ما يكتفي من الضوء كي يجعلني أجزم أنني لم أكن أحلم. رأيت ابن عمي مراداً ممعطوباً صهوة جود أبيض جميل. مددت رأسني من النافذة وجعلت أفرك عيني كي تتأكد مما رأى. وقال لي، "نعم" بالأرمنية، "هذا جود حقيقي، فأنت لا تعلم، إن كنت تزيد لأن تمعطيه، أخرج بسرعة": كنت أعلم أن ابن عمي مراداً كان يتمنع بحياته أكثر من أي شخص جاء إلى هذه الدنيا خطأ، لكن ما رأيته كان أكبر من أن يصدق.

في البداية، كانت ذكرياتي الأولى عن الحياة . كما كان شغفي المبكر . هو أن أمنطني جواداً . وكان هذا هو الجانب الممتع من الحكاية . أمّا الأمر الثاني فهو أننا كنا فقراء ، وهذا هو الجزء الذي لم يسمح لي أن أصدق ما رأيت .

كنا فقراء ، ولا مال لدينا . كانت عشيرتنا كلها تعيش في فقر مدقع . وكان كل فرع من عائلة الغارغولينين هذه يعيش أشد حالات الفقر العجيب والطريف التي يمكن أن توجد في هذه الدنيا . ولم يكن أحد يعلم كيف استطعنا توفير بعض المال كي نؤمن لقيمات نسد بها رمقنا ، وحتى كبار السن في هذه العائلة لم يستطيعوا معرفة حقيقة الأمر . ومع هذا ، كان الأهم من ذلك كله أننا كنا معروفين بأمانتنا . وقد عرّفنا بهذه الأمانة عبر أحد عشر قرناً من الزمن ، حتى عندما كنا أغنى عائلة في ذلك الشيء الذي كان نحب أن ندعوه العالم ، كنا فخورين أولاً ، و معروفين بأمانتنا ثانياً ، وكنا نؤمن من بعد بالصواب والخطأ . ولم يقم أحد مثـا باستغلال أي شخص في العالم ، فكيف بالسرقة؟!

بناء عليه ، كنت أنظر إلى الجواد فأراه رائعاً ، وكانت أشم راحته فأجادها ألاـذا ، وكانت أحسن لفاسـه فأجادـها منـيرة ، ولم أكن أصدق أن لهذا الجواد علاقة بابن عمـي مرـاد أو بأحد من أفراد عـائلـاتـا ، من النـاثـئـين أو المسـتـيقـظـين ، لأنـتي كنت أـعـرفـ تمامـاـ المـعـرـفـةـ أنـ مرـادـاـ لاـ يـمـكـنـهـ أنـ يـشـرـتـيـ الجوـادـ ، فـإـذـاـ لمـ يـكـنـ باـسـتـطـاعـتـهـ شـرـاؤـهـ فـهـذـاـ يـعـنـيـ أـلـهـ قدـ سـرـقـهـ ، وـكـنـتـ أـرـفـضـ تـصـدـيقـ أـلـهـ سـرـقـهـ ، إـذـ لاـ يـكـنـ أـلـيـ فـرـدـ منـ عـائـلـةـ الغـارـغـولـيـنـ لـصـاـ .

حدـكتـ مليـاـ فيـ ابنـ عمـيـ ثمـ فيـ الجوـادـ . كانـ يـعـتـرـيـ كلـ مـنـهـماـ هـدوـءـ مـعـجـبـ وـمـرـحـ جـعلـانـيـ مـسـرـورـاـ بـهـماـ منـ جـهـةـ ، وـخـانـقـاـ منـ جـهـةـ أـخـرىـ .

قلـتـ لـهـ : مرـادـ ، مـنـ أـلـيـ سـرـقـتـ هـذـاـ الجوـادـ .

أـجـابـيـ مرـادـ : هـيـاـ ، اـقـفـزـ مـنـ النـافـذـةـ إـذـاـ كـنـتـ تـرـيدـ رـكـوبـهـ . كانتـ مـخـاـوفـيـ فـيـ مـحـلـهـ إـذـاـ . فقدـ سـرـقـ مرـادـ الجوـادـ . ولاـ كـلـامـ حولـ هـذـاـ المـوـضـوعـ . فقدـ جاءـ يـدـعـونـيـ إـنـ كـنـتـ لـرـيدـ جـولـةـ أـمـ لـاـ ، وـفـقـ رـغـبـيـ . حـسـنـ ، لـقـدـ بـداـ لـيـ أـنـ سـرـقةـ جـوـادـ مـنـ أـجـلـ رـكـوبـهـ لـيـسـتـ كـسـرـقـةـ شـيـءـ آخـرـ ، كـالـمـالـ مـثـلـاـ . فـحـسـبـ تـقـدـيرـيـ

ربما لم يست هذه سرقة على الإطلاق، فلو كنت أنت متهماً للجهاد مثلّي ومثل ابن عمّي، لقلت إنّها ليست سرقة. وهي ستكون سرقة لو فكرنا ببيع الجواد، والأمر الذي كنت واثقاً منه تماماً هو أنّنا لن نقوم بذلك.

قلت له: «أمهلني لحظة كي أليس ثابي».

قال: «حسناً، لكن أسرع».

فأسرعت إلى ثابي لرتديها. ثم قفزت من النافذة إلى الساحة وامتطيت الجواد خلف ابن عمّي مراد.

في تلك السنة، كنا نعيش في ضاحية البلدة، في شارع دلتا ييفتيو. وكان الريف يبدأ خلف منزلنا: الكروم، والبساتين، وقنوات الري، والطرق الريفية. وفي أقل من ثلاثة دقائق وصلنا إلى شارع أوليف ييفتيو، ثم أخذ الجواد يعود. كان هواء الصباح نقىًّا ومنعشًا. كما كان الإحساس بعدو الحصان رائعاً. وشرع ابن عمّي مراد، الذي كان يعد من أكثر أبناء عائلتنا جنوناً، بالغناء. أقصد، بدا بالصراخ.

في كل عائلة يوجد خصلة من جنون، وكان ابن عمّي مراد يُعد سليلاً طبيعياً لخصلة الجنون من عشيرتنا. وقبله كان عمتنا خسروف، وهو رجل ضخم الجثة ذو رأس قوي وشعر أسود، ويُشتمع بأكابر شارب في منطقة سان جوكين، وله طبع حاد، وهو سريع الغضب وقليل الصبر إذ كان يقطّع أي متحدث بالصراخ، لا ضرر في ذلك، لا تعرّ الأمر أي اهتمام».

هذا كل ما كان يقوله، مهما كان الشخص ومهما كان حديثه. وحدث ذات مرة أن بنته آرك قطع مسافة ثمانين بنايات، وهو يركض إلى دكان الحلاق، حيث كان يشتبك شاربيه، ليخبره أن منزلهم قد انهار في التيران. نهض الرجل من كرسيه وصاح «لا ضرر في ذلك، ولا تعرّ الأمر أي اهتمام». قال الحلاق، «لكن الصبي يقول أن بيتك يحترق». عندها صرخ خسروف، «كفى»، قلت، «لا ضرر في ذلك».

كان ابن عمّي مراد يُعد سليلاً طبيعياً لهذا الرجل، بالرغم من أن والد مراد

كان تروربا، وهو رجل عملي بكل معنى الكلمة. هكذا كانت الحال في عشيرتنا. ويمكن أن يكون الرجل أبو لابنه بالدم، ولكن ذلك لا يعني أنه أبو بالروح أيضاً. لقد كان توزع الأمزجة في عشيرتنا متقلباً وعشواياً منذ زمن بعيد.

ركنا الججاد وبدأ ابن عمي مراد بالغناء. وكان الجميع يعرف أننا من الريف القديم، وكما معروفيين على الأقل بالنسبة لجيранنا. ثم تركنا الججاد يعود على هواه.

وفي نهاية المطاف قال ابن عمي مراد، فنزل. أريد أن أركب الججاد وحدي.

قلت له: هل ستركتني أركب الججاد وحدي أيضاً؟

قال: هذا يعود للججاد. الآن انزل.

فقلت له: ستركتني الججاد أمتظاه.

سأرى. قال لي. لا تننس أن لدى طريقي في التعامل مع الجياد. حستأ، أجبيه، مهما كان لديك من طريقة، فإنما لدى طريقي أيضاً. أنا تهمني سلامتك، قال لي، دعنا نأمل ذلك. هنا انزل.

أجبيه، لا بأس، لكن، ليكن في علمك أنه يجب أن تتركني أركب الججاد وحدي. ثم نزلت. وأخذ ابن عمي مراد يرفس بكميه بطن الججاد ويصرخ، هنا، يا وزير، اجر، شب الحصان وهو يقف على قائمتيه الخلفيتين، وصهل، وانطلق مسرعاً يسابق الريح، فكان ذلك المنظر من أروع ما رأيت في حياتي. قاد ابن عمي مراد الججاد بسرعة غير حقل من العشب اليابس حتى بلغ ساقية الري، ثم عبر الساقية وهو على صهوة الججاد، وبعد خمس دقائق عاد وهو يتصرف عرفاً. كانت الشمس تشرق.

قلت له: الآن دورني في ركوب الججاد. فنزل عن ظهره.

قال لي: هنا أصعد.

ونبت فوق ظهر الججاد وعرفت لبرهة قصيرة أقطع خوف يمكن تصوره.

■ concents ■
لكن الجواد لم يتحرك.

ارض بكعيك عضاته، صاح ابن عمي مراد، هيا مازا تنتظر؟ يجب أن نعيد الجواد قبل أن يصعد من نومه أي شخص في العالم. رفست بكعيك عضاته، وعاد الجواد يشبّ ووصل ثانية، ثم أخذ يعود. لم أكن أعرف مازا على أن أفعل فبدلاً من أن يعود الجواد عبر الحقل حتى ساقية الري نزل إلى الطريق ومنه إلى كرم ديكران هلبيان حيث شرع بالقفز فوق شجيرات الكرمة. قفز الجواد فوق سبع كرمات قبل أن أقع أرضاً. بعده تابع الجواد عدوه.

أنى ابن عمي مراد قاطعاً الطريق وهو يركض. وبدأ يصرخ، أنت لا تهمني الآن. يجب أن نمسك بذلك الجواد؟ اذهب أنت من هذا الطريق وسامسك أنا ذلك الطريق. فإذا وجنته، كن لطيفاً معه، وسامسكي فوراً. نزلت إلى الطريق وسررت فيه، وذهب ابن عمي عبر الحقل نحو ساقية الري. واستغرق من الوقت نصف ساعة كي يعثر على الجواد ويعود به طيب، قال لي، هيا اقفز ورائي، لقد استيقظ الآن العالم كلها. وسألته، مازا سنفعل الآن؟

قال لي، حسناً، إنما أن نعيده أو نخفيه حتى صباح الغد. لم تكن تبدو عليه معالم القلق وكنت أحس بأنه سوف يخفى ولن يعيده إلى مكانه، ولو لفترة بسيطة على أي حال.

قلت له: أين ستخفيه؟

أجابني: أنا أعرف مكاناً.

قلت له: كم مضى على سرقتك له؟

وفجأة خطر لي أنه كان يقوم بجولات صباحية مبكرة على الجواد منذ بعض الوقت، وقد أتى إلى هذا الصباح فقط لأنه كان يعرف كم كانت تواصلاً لركوب الجواد.

قال لي: ومن قال كلمة عن سرقة الجواد؟

أجبته: ما عليك، منذ متى وانت تركب الجوال كل صباح؟

قال لي: لم أركبه إلا هذا الصباح.

قلت له: هل تقول الحقيقة؟

قال: بالطبع لا، لكن إذا انكشف أمرنا، هذا ما عليك أن تقوله. لا أريد أن يكون كلامنا ذاياً. فكل ما تعرفه أنت هو أنا بدأنا ركوبه هذا الصباح.

قلت له: حسناً.

ثم قاد الجوال بهدوء نحو حظيرة أحد الكروم المهجورة الذي كان ذلك يوم محل اعتزاز كبير لمزارع يدعى فتفاجيان. وكان هناك في الحظيرة بعض الشوفان والبرسيم الجاف. وبدأت المسير باتجاه البيت.

قال لي: لم يكن الأمر سهلاً أن نجعل الجوال يسلك معنا سلوكاً لطيفاً. في البداية كان يرحب في العدو على هواه، لكنني كما قلت لك، لدى طريقي في التعامل مع الجياد. فانا لستطيع أن أجعله يقوم بأي شيء أحب أن يقوم به. الجياد تفهمني.

قلت له: وكيف تفعل ذلك؟

أجابني: أنا لدى طريقي في فهم الجياد.

وقلت له: نعم، لكن أي نوع من الفهم هذا؟

أردف: فهم بسيط وصادق.

حسناً، قلت له، إنني ألمني لو أستطيع تعلم مثل هذا الفهم مع الجياد. ردّ علي، أنت لا تزال ولدًا صغيراً. عندما يبلغ عمرك ثلاثة عشرة سنة سيكون بإمكانك تعلم ذلك. بعدها ذهبت إلى البيت وتناولت إطاراً جيداً.

بعد ظهرية ذلك اليوم زارنا في البيت عمي خسروف ليتناول القهوة ويدخن السجائر. وجلس في غرفة الاستقبال، يرشف القهوة ويدخن ويتذكر الريف القديم الجميل. ثم وصل إلى بيتنا زائر آخر، مزارع يدعى جون بايلو، كان أشوريًا ويسرب وحده تعلم الحديث بالأرمنية. أحضرت أشياء إلى الزائر الذي تبدو عليه ملامح الوحدة القهوة والتبغ، وأخذ يلف سيجارة ويشرب القهوة

ويدخن، ثم تنهي أخيراً بحزن وقال، ليس هناك أي أثر لحصانى الأبيض الذى سُرق الشهر الماضى. إننى لا أفهم ماذا يحدث.

تضائق عمي خسروف جداً وصاحب، لا ضرر في ذلك. وماذا يعني فقدان حصان؟ ألم نفقد جميعاً وطننا؟ لماذا كل هذا البكاء على حصان؟ قال جون بايرو، يسهل قول ذلك عليك، يا ساكن المدينة، لكنني ماذا أفعل بعريتى؟ وما نفع عربة دون حصان؟

بادره عمي خسروف وهو يفهمه، لا تعر الأمر أي اهتمام.

قال جون بايرو: لقد مثبت عشرة أميال كي أصل إلى هنا.

صاحب عمي خسروف، لديك رجالين.

أجابه المزارع: إن رجلي اليسرى توعلمني.

قال عمي خسروف وهو يفهمه: لا تعر الأمر أي اهتمام.

قال المزارع: لقد كلفني ذلك الحصان ستين دولاراً.

رد عليه عمي خسروف: أنا أحقر النقود.

ونهض من كرسيه ومشى مشية متغطرسة، صافقاً باب الشيك خلفه، وأخذت أمي تشرح، لا عليك، إن له قلبًا طيباً. إنه فقط يشعر بالحنين للوطن بعد كل هذه السنين التي مرّت عليه.

خرج المزارع من منزلنا، وأسرعت بدورى إلى بيت ابن عمي مراد. كان مراد يجلس تحت شجرة دراق يحاول ربط جناح مكسور لعصافور صغير لا يستطيع الطيران. وكان يتكلّم مع العصافور.

قال لي: ما وراءك؟

قلت له: إنه المزارع جون بايرو، لقد زارنا في البيت. إنه يريد جواده. لقد مر عليه حوالي الشهر وهو عنده. أريدك أن تدعني ألا ترجعه إلى صاحبه حتى أتعلم ركوبه.

أجابني ابن عمي مراد، سيسغرق تعلمك ركوب الجواد سنة كاملة.

قالت له: بإمكاننا أن نحتفظ بالجواود لمدة سنة.

فقر ابن عمي واقفاً على قدميه. وصاح، ماذا تقول؟ هل تدعوا واحداً من عائلة الغارغولين للسرقة؟ يجب أن يعود الجواود لصاحب الحقّي.

قالت له: ومني ذلك؟

قال لي: في غضون ستة أشهر على الأقل.

ذُفِرَ مراد بالعصافير في الهواء. وحاول العصافير الطيران جاهداً، فوقعه مرتين تقريباً، لكنه أفلح في النهاية، وحلق عالياً ويسكُن مستقيماً.

في الصباح الباكر كل يوم ولمدة أسبوعين كنت وأبن عمي مراد نخرج الجواود من الحظيرة، في الكرم المهجور حيث كان نحبه، ونعطيه؛ وفي كل صباح كان الجواود، عندما يحين دوره بركوبه وحدي، يقفز فوق شجيرات الكرمة والأشجار الصغيرة ويلقني أرضاً ثم يعود. ومع ذلك كلّه، كنت أأمل تعلم ركوب الجواود مع الوقت مثل ابن عمي مراد.

وفي صباح أحد الأيام وعلى الطريق إلى كرم فينفاجيان المهجور رأينا المزارع جون بايزو في طريقه إلى البلدة فركضنا نحوه. وقال ابن عمي مراد، اتركي أتكلم معه، فأنا لدى طريقي في التعامل مع المزارعين.

هُفِّتَ ابن عمي مراد، صباح الخير يا جون بايزو.

تأمل المزارع الحصان بلهفة.

ردّ جون بايزو: صباح الخير يا أبناء أصحابي. ما اسم حصانكم؟

أجابه ابن عمي مراد بالأرمنية: اسمه قلبي.

قال جون بايزو: إنه اسم جميل لحصان جميل. أستطيع أن أقسم أن هذا الحصان هو الحصان الذي سرق متى منذ عدة أسابيع. هل يمكنني أن أنظر إلى فمه.

قال مراد: طبعاً.

نظر المزارع إلى فم الحصان، وقال: السن على السن. لو أنتي لا أعرف

* concents *

والديكما، لاقسمت أنه حصاني. فانا أعرف سمعة عائلتكم الطيبة وأمانتكم. ومع ذلك فإن الحسان يبدو وكأنه توام حصاني. إن الإنسان الشكوك لا يصدق عينيه أكثر مما يصدق قلبه. طاب يومكما، يا أصدقائي الصغار.
قال ابن عمي مراد، طاب يومك يا جون بايرو.

بأكراً في صبيحة اليوم التالي أخذنا الجولد إلى كرم جون بايرو وأدخلناه إلى الحظيرة، لحقت بنا الكلاب وهي تدور حولنا من دون أي نباح. وهمست في إذن ابن عمي مراد، الكلاب. اعتقدت أنها ستبήج. نظر إلى وأجابني، ستبήج على شخص آخر، فأنا لدى طريقي في التعامل مع الكلاب. وضع ابن عمي مراد ذراعيه حول رقبة الجولد، واقترب بألفه من أنف الجولد وضغط برفق ثم رُبَّت عليه موعداً، وغادرنا المكان.

قُدِّم جون بايرو إلى منزلنا بعد ظهر ذلك اليوم بعربته ودعى والدتي أن ترى حصانه الذي سُرِق منه وأعيد إليه. وقال: إنتي محترار في أمري، فالحسان عدا أقوى من ذي قبل، وأصبح مزاجه أفضل، أيضاً. إنتي أحَمَّ الله على هذا.

ثار هذا الكلام عمي خسروف، الذي كان يجلس في الزدهة، وصاح، هدى من أصابعك ليها الرجل، هدى. فحسانك عاد إليك لا تُعرِّي الأمر أي اهتمام.

□□

الأدوار

- قصة: غزالة عليزاده*

■ ت: سليم عبد الأمير حمدان ■
- عن الفارسية -

- الأول -

كان رضا ومينا يهبطان سالماً فندق زريك؛ كانوا قد تزوجا حديثاً، يوم الجمعة، الثالث عشر من أيلول سنة ألف وتسعمائة وثمانية وثلاثين. كانت مينا قد أمسكت حاشية التغترة الزهرية، إلى أعلى، تبسم وتوكل رأسها أحياناً على مرفق الرجل. كانت نظرة رضا تشعل، اجتازا الطريق الرملية، وضعاً أقدامهما على النجيل، ذهباً قرب البركة وجلساً على صخرة مسطحة، أخرجت مينا قطعة خبز من جيب التغترة، قطعتها وأعطتها لللبط غطّس رضا رؤوس أصابعه في الماء البارد. كانت خصلات الشعر الأشقر للمرأة تشتعل شرراً في نور الماء والشمس. وتحت بشرة الوجه الريانة، كان عسل ربيع الشباب يدور مع الضربان غير المستقر للبيض. حدق الرجل إلى عينيها: أوه،

* 1998 نشرت في عائلة موالية للدكتور محمد مصدق. تقول: "في تلك الدنيا الظالمة تعين على أن أقصى، من أجل نفسي، قصصاً مسلية، فتأصلت هذه العادة فين، من أجل إدامة البقاء".

صدرت لها أربعمجموعات قصصية.
مائلة منتحرة، لياسها من شفائها من السرطان فيما يدور.

■ concents ■
لِيَهَا الْجَمَالُ الْخَالِدُ! ■

- الثاني -

وضع على خليبي قلم الحبر الجاف على المنضدة، أرث سجارة وتنابع،
نهض وصب قدح شاي داكن، وشربه جرعة جرعة. كان يبقى صاحباً في
الليل، يجلس في المطبخ ويكتب؛ فالنور يزعج زوجته فرنكيس. حدق إلى رسم
الورود على الملاعة الدليلونية، وخلّ شعره بقضته: قصة شهر العسل! ليست
ردبة! ولكن كيف أنهما: نهاية طيبة؟ أو كدرة؟ على كل حال، ينبغي أن
تكون جديدة.

كان يشتعل في صالة المدينة. يعود بعد الظهر إلى البيت. يذهب عصراً
إلى المترز، يتمشى على امتداد الجدول، تحت ظلال الأشجار وبتفكير: «حملأ
وعباً ينقضي الزمان، ولكني وقف، أخشى الكبر والموت، لا توحد مع أحد».
وضع يديه في جيبيه: «من الجهة الأخرى.. في هذا الفقص.. لا أرى، ينبغي
أن أكتب!».

- الثالث -

رفع على رأسه عن الدفتر وحدق إلى الزفاف المقابل، كان يختلف اختلافاً
شديداً عن البيوت حوله. فالألوان والشرفات غارقة في عشقات لرجوانيه، وقد
تسلى بضع سيدات فارتفعت عن السقف الجمالوني وراح تحنّك في الريح،
والبيبيات السنانية فقدت لونها من إشعاع الشمس، ووراء ستائر السميكه لم
يكن يضيء مصباح.

- الرابع -

كان القمر يشع. ومبينا تجلس في كرسي راحة على شرفة الفندق، موكأة
رأسها على متّاكاً ظهر⁽⁵²⁾، وكانت حاشية تدورتها الحرير الزرقاء تحنك بتعليقها
المخمليين المزینين بالترتر. مدّ رضا، والقانوس بيده، قدما إلى الإيوان. كان

⁽⁵²⁾ متّاكاً كبير الحجم، كالوسادة، يوضع خلف ظهور الجالسين على الأرض كي يرتحوا في
إنكائهم على الجدار.

يفرق شعره من الوسط، وقد مشط شعره الأسود اللامع إلى وراء، سأله: «لا تحسين برد؟».

ووجهت العروس الجديدة وجهها نحوه، لمع القرطان الماسبان الدمعيان بين شعرها، همست: «لم لا؟! في الليل يبرد الجو كثيراً».

وضع رضا الفاتح على الطاولة، ذهب إلى الغرفة وجلب شالاً، ألقاه على كتف المرأة: «صار أحسن الآن؟».

هزت مينا رأسها موافقة، جلس رضا قريباً منها، وسحب إلى صدره .
يتنفس عميقاً . عطر ما وراء أنثى المرأة: «ليتها السيدة الصغيرة! سيدتي! لقد
لتحي عصر الفراق».

قلبت مينا شفتيها: «انتصروا، لا؟! لماذا اشتريت بيغاء مينا⁽⁵³⁾?».
طوق الشاب كتفي المرأة: «لذكرك! إنه لا يتكلم، ولكنه يقول . متى ما
أعجبه . مينا!».

نظرت المرأة إلى يديها: «يا له من طائر عجيب! وهذا من الهند؟».
غاص رضا في التفكير، وبعد سكون طويل قال:
ـ ربما يكون من هناك! فالبيغاء يجلبونه من الهند، يقيناً في عالم الروايا
ـ كنت أرى دائمًا هذا المشهد، أنا وإياك واحد، في حضن الطبيعة، تعلمت مينا
ـ داخل كرسي الراحة: أنا أعيش الطبيعة. (تنهدت). على ساحل البحر، عند
ـ غروب الشمس، والزورق. رسمت هذا المنظر على مخمل أسود.
ـ سذهب غداً إلى (جمماله) فنجلس قرب البحر ونأكل سمكاً مشوياً.
ـ رفعت مينا سبابتها: «دجاجاً مشوياً».

ـ ما تهرين! تعهدني فقط بأن تحببي زوجك دائمًا.
ـ احمرت مينا وابتسمت: «زوجي؟! ما زلت غير مصدقة، كأنني أحلم.
ـ ضغط رضا مرفقاها: «فأنت لا تحببتي إنن؟»

⁽⁵³⁾ بيغاء أرزق رمادي، حجمه أكبر من الأخضر الاعتيادي.

▪ concents ▪

سال الدمع من عيني مينا. عطت وجهها بيديها، وبين نشيجها قالت بصوت مرتفع يصدر من قعر الحنجرة: "كلا! كلا!".

نفت الصفادع من ناحية البركة، نظرت مينا إلى القمر: "جميل جداً".
داعب رضا خدتها ببرؤوس أصابعه: "أنت أجمل!".

سحبت العروس الجديدة مخاطها إلى أعلى.

راح الشاب يعني: "عقرب سالفك المعقود قرين القمر ما دام القمر في العقرب فهذا ديدتنا".

- الخامس -

دققت الساعة المنضدية. فتح علي عينيه، تثاءب وجلس في الفراش. ألقى نظرة فيما حوله، كان مكان رأس فرنكيس قد بقي على الوسادة في الطرف الآخر من السرير، وقد التصقت بعض شعرات شقراء على المفرش الكتان. كان لباس ثوم المرأة الأخضر ساقطاً على السجادة، وذرات عطر (جورجي) المتاثرة تجول في الغرفة مختلطة برائحة جسد فرنكيس؛ عطمس علي، نهض وانتعش خفه المصنوع من جلد كلب الحر. كانت شعرات ثوم قد تصاقطت منه، من هنا وهناك، كان هدية فرنكيس من سفرتها إلى المائدة. غسل يده ووجهه وذهب إلى الصالة. كانت المرأة تتريض تحت النور الأزرق والبرتقالي لزجاج البويب الملون. كان اللباس الأسود الملتصق بقلوب بدنها، وقد التصقت خصلات من شعرها المصبوغ أشقر على جبينها المتعرق. كانت ترفع ساقيها على إيقاع موسيقى تتطلق من مسجل الصوت، وتُمْيل جسدها يساراً ويميناً.

جلس على عند زاوية الجدار، وأشعل سيجارة.

صرخت فرنكيس: "لا تدخن هنا"، كان صوتها منكسرًا ومشروخًا، وأرنبتا أنفها القصير تنفتحان وتتغلقان سريعاً. في ضوء النور الباهت، بدا وجهها وكأنه من شمع، زليقاً عديم الاعتبار.

قطب على. ذهب إلى المطبخ ساحلاً قد미ه، كان فنات خبز محمص عديم الملح متاثراً على المائدة. كانت ذيابة تترنّز في فنجان قهوة خال. وضع

على الفنجان تحت الحنفيه: "لماذا لا تخرج اليوم؟".

خلع النعلين، ودفهما على الجدار: "أتفنى أن الجا إلى الطبيعة (جلس إلى المائدة، وأمسك رأسه بيديه) لا أستطيع التصميم، صرت عذراً للعادة".
رفع رأسه ونظر إلى البيت القديم، كانت البوبيات مغلقة والستائر مسحوبة
بكلامها. وضع قدماً في الصالة. كانت المرأة تخطر أمام مرأة بالحجم
ال الطبيعي، وتتسخ بيديها على تغير خصرها.
سألت: "كيف قوامي؟".

جلس على داخل كرسي الراحة. أغمض عينيه وأوكاً رأسه على المكتا.
كان صوت تقطير ماء يسمع من المطبخ. دقت المرأة قدماها على الأرض: "إلا
لا تنطلق الحنفيه تماماً فقط كم مرة أقول؟ هذا الصوت الرتيب يشغّل أعصابي.
كالتعذيب الصيني!".

أرث على سيجارة.
ذهبت فرنكيس إلى المطبخ. أغلقت الحنفيه. عادت وليست تثورة.
وضعت خاماً أبيض على القائم الثلاثي، كانت حمرة صبغ أظفارها على
السطح الأبيض للخام تخرق عيني على. عض زاوية شفته وقال من بين
أسنانه: "ألا تخرجين؟".

رفعت فرشاة وجفت زيتها بخرقة ذات مريعات: "أريد أنأشغل حتى
الليل".

أخذ أنف على يحكه، نهض نصف نهضة: "إذن فانا اذهب!". أولئه
المراة ظهرها، غمست فرشاتها في اللون ورسمت دواير نبيلة. خفض على
رأسه، وحك أنفه: "أي جهد ضائع، إحساسات خام، بد بلا روح غير متعلمة،
لوحات قابضة للفؤاد باللون غير منسجمة".

ابتعدت المرأة عن القائم، ضيق عينيها: "أريد أن أجد وجع الولادة.
حلمت ليلة أمس بطفل يخرج من بين العياه الأزليه. كان مثل بودا بالضبط،

يغمر زهارات نيلوفر بيضاء بين أصابعه الصغيرة، عندما فتحت عيني قلت لنفسي: يا فري: هذا هو! جامك بنفسه! يا علي: ألا تومن بالإلهام؟
لا أدرى! لم أفك في هذا الأمر فقط.

ذهب إلى خزانة غرفة النوم، فغير ملابسه: يا للذهن الساذج؛ أميال محدودة، أفكار بلا طرأة، كم تلوم رؤيا الطفل الأزلي؟ الرياضة تحت الأنوار الملونة، الأحاديث الطويلة على الهاتف، التأملات غير الموصولة، فالقهوة الأسبوعي، تغمض أجهانها المتنقلة بالـ (ريميل). تبرم شفتيها الحمراوين، تحك ببرؤوس الأظفار مفرش المائدة: أنا عاشقة براك صديقاتها يعذنها، ولكن لي أيضاً لا يقتصرن بالغمزات، ويبحثن عن فرصة كي ينقي معاً، لا كان من نصبي! ألي لطف في رسوم فرنكيس العاملة بالطباعة؟ متشابهة تماماً، سود وشقر، قصيرة وطويلة، كأنها خرجت من قالب واحد، أه ليتها النسوة الخاليات! ذوات الأوجه الملائكة! ليه ذخائر مملة كدستن في قلوبكن الباهرة الأولون.

مضى نحو الباب وأنزل المقبض.

وكانت فرنكيس، وهي متعددة على البساط، تمسك السماعة بيد، وتقضم أظفر خنصرها، وعيناها غير المزوتين تستطعن ببريق بارد.
فتح على الباب حتى المنتصف: أنا متعب يا فري، ربما ذهبت إلى مكان بعيد.

ضاعت جمله في ضحكة المرأة.

- السادس -

دققت الساعة انتهي عشرة دققة. حدق على إلى قيشاني المطبخ الأزرق، انزلق قلم الحبر الجاف من بين أصابعه، ذهب إلى قرب النافذة ومدّ أصابعه على الزجاج. أضاعت ستارة البويب المقابل بنور القانون؛ مدت المرأة العجوز قدماً إلى الإيوان، كانت الريح توش شعرها الأبيض، كانت شفاتها حمراوين، وعيناها لامعتين. وضع القانون على الطاولة، تمشت على طول الإيوان، غدت مذننة ونظرت إلى القمر، دخلت ثم عادت بعد لحظة حاملة فقصاً

حالياً، علقه على الجدار. ابتعد على عن البويب، جلس وراء المنضدة، وتناول القلم.

- السابع -

كانت مينا ترکض على الجادة الرملية للندق ويحتك ذيل غطاء رأسها الرقيق بأغصان البقم. قال رضا من بعيد: «طبعاً ! ستقعن على الأرض!» ضحكت المرأة عالياً، رفعت رأسها إلى السماء، كانت بشرة خديها الطيرية بفعل شعلة الشباب تشع وتترق مع كل قهقهة. وكانت أشعة المسرة الهايرية التي لا ماضي لها ولا مستقبل تنتشر من نسجة جسدها في الفضاء. كان رجالاً متوسطاً السن يسطران السلام الخامسة، وتحت أذرعهما جرائد، وقد رفعوا قبعتيهما باسمين عن رأسهما.

لوصل على نفسه، فقرأ، إلى مينا، وتناول مرفقها: «جئت اليوم؟». أشارت مينا بأصبعها إلى الغيوم المتفوقة: «أتفنى أن أطير إلى هناك، لماذا ليس للإنسان جناح؟ كان بيغاء أحضر يجلس في الصباح الباكر على أسلك البرق، ذهب إلى الإيوان وصحت: [هنيئاً لك!]».

خجاً رضا خصلات شعر مينا المبعثرة تحت غطاء رأسها: «لا حيلة في الأمر ! أنت حسناً ومختلة العقل! ولكنك ستعطلي شيئاً شيئاً، تصيرين سيدة مضبوطة! تدبرين بيبياً، تهفين بترتيب أطفالنا. (برطمته مينا، ضرب رضا بيده على ظهرها) هذه هي الحياة يا عزيزتي! ستشيخ نحن أيضاً ذلك يوم». قطفت مينا وردة من الجنينة، ثببتها بدبوس بياقة جاكته زوجها: «أنا لا أريد أنأشيخ».

- الثامن -

كان البيت حالياً. وعلى يقطع القاعة ذهاباً ولاباماً. كانت أساطين النور التي تشع مائلاً. الملونة تضيء من رأسه حتى قدميه. كانت لوحات رسم فرنكيس غير المكتملة مصوفة على طول الجدار. وكانت رائحة الأصباغ وزيت الكتان تأتيه في أمواج. دخل غرفة النوم. باحثاً عن زر، سحب جرار

■ contents ■

منضدة زينة المرأة وحرك على المساحيق، زجاجات صبغ الأظفار والعلطور، انزلت من لفقة العلبة البنفسجية رسالة، كانت بخط فرنكيس، لـ "ساغر"، بنت فصلها السابقة.

جلس الرجل وقرأ: "يا ساسا الصغيرة! أما زلت تدعين أنه لا خبر في الغرب؟ هناك أخبار يا عزيزة قلبى! بكلمة واحدة: هنبا لك! إنتي تعرف هنا. لا رباط بيني وبين علي. إن دنيا هذا الإنسان محدودة جداً وقديمة، إنه غير مستعد لمجرد رؤية "جارموش" أو "تاركوفسكي". أتذكرين؟ يا الله كم كنا أطفالاً! عندما رأينا أول مرة في مفرق (كالج) مضينا وراءه حتى (تهران بالاس). كان نور التجليل يسطع على شعره الأسود البراق. فتح كتاب "ضرورة الفن" في مسیر التكامل الاجتماعي وأمسكه أيام وجهه، أوصى على قهوة إسبرسو وأخرج من جيبه عليه سجائر "جيitan". أمسكتا تحت المائدة بيد إحدانا الأخرى وغرقتنا في الضحك.

غردت في إنتي: "يا للمتكبر الجذاب!". أرث السجارة بولاعة "كنهيل"، أطبق الكتاب وحق إلى حلقات الدخان. غمزنا إحدانا للأخرى. بدأ قلبى يدق على نحو أحمق. كانت عيناه جميلتين، ونظرته عميقة. إنتي لأسان نفسى بين أوان وآخر ابن ذهب ذلك الإنسان؟ ما نسبة هذا الرجل العادى المائع المصاب بالإمساك لي؟ دماغه صدى، والطريف أنه يرسل لنفسه بلا انقطاع بطاقات كنهلة، يتصور نفسه نموذج الخلق. عندما نذهب إلى دعوة ما (طبعي أن هذا قليلاً ما يحدث) يجلس في زاوية واحدة، يستمع مكتشا إلى أكثر الكلام جاذبية، عن "هرموتنك" إلى "دریدا" حتى "ما بعد الحداثة". يتصور أنه فتح دنيا الفن السحرية ببعض قصص.

"آخ، لكم أتعنى أن نعود إلى تلك الأيام: الإنسان الجليدي وسط باحة الكلية، الربيع الوعي والجيوپ الملائى باللوز الأخضر الفرج، "الأنسة جولي"، رؤية "وراء برو المجنون" لثلاث ليال متالية أحياناً. إنتي متيبة يا ساسا! أتعنى أن أجبي عندك، نذهب معاً لا الكسرت ونستمع إلى أعمال بندرسكي". يا عزيزة فولادى! أقبل شفتيك المنمشتين. رحت فدى لك. فري."

- التاسع -

أضاء على مصباح المطبخ، جلس وراء العائد، شرب الشاي: «أنهيتها
الليلة، ثم أذهب، الخطوة الأولى مهمة». مد قدماً إلى الصالة. من بين شق
الباب نصف المقترن كان صوت أنفاس فرنكيس مسموعاً. أحسن الرجل رجفة
في عمود ظهره: «لا هم لها، نومها وطعمها جيد، تدور بلا فكر ولا أمل في
دورة باطلة، ستعيش إلى أربعين سنة أخرى أيضاً سالمة». عاد إلى المطبخ،
وقف جنب البويب. على الإيوان المقابل كانت امرأة مسنة تجلس وراء طاولة،
تورق اليوم كثيراً. تخرج تصاوير، وتنتظر إليها في نور الفانوس. وكانت
أصابعها ترتجف أحياناً فتنزلق تصاوير إلى أسفل.

سحب على البويب. كانت المرأة تقرا بصوت أحش:

«غرب سالف المعقوض قرين القر

ما دلم القر في الغرب فهذا ديدنا».

هم الدم على قلب الرجل: «تقرا هذا الشعر إيه».

سكت المرأة المسنة، التفت ونظرت إلى علي: «تعال هنا فعندي معك
شغل». ضغط الرجل المستارة في يده، وسأل بلكلة: «أي؟».

هزت المرأة رأسها. كانت العينان الغائستان تلمعان مثل جمر موقد.

لبس على الجاكتة، هبط السلام على رؤوس أصابعه، دخل الزقاق،
ذهب فوق قريباً من الإيوان.

امسكت المرأة المسنة الفانوس عاليًا: «عني لرك جيداً! أنت مستيقظ كل
ليلة؟ (ضحك) أنا أيضاً مستيقطة، أصاب بالحمى، ولكنه ينام في الأغلب،
لا تقصير لديه، يقول الطبيب بفعل اليلوريا».

كان على قد لقاً بالجدار: «إن كنت محمومة فلا تخجي، هواء الخريف
مؤذ».

قطبت المرأة حاجبيها: «لا تتصح! لقد رأيت الخريف من المرات ضعف
ما رأيت أنت. أتعرف أين فندق (زرين)?».

وقف على منتصباً: "ثمة مكان كهذا؟".

لبسمت المرأة: "طبعاً! (حذف إلى السماء والقمر) تدق الضفادع طول الليل، كان الهواء كالحرير، والقمر يطلع من وراء أشجار السرو. يجب أن ترى ذلك المكان!".

. ألم ينهم؟

. تلك الأرض لا تعرف الخراب.

. تعطيني عنوانه؟

حدف المرأة إلى عيني على: "ينبغي أن تعرف كنت أفضل".
تنهد علي: "على الورق".

رفعت المرأة تصويراً، أفرزته بين العرشات الصفر: "لك! خذه! عد واسحب ستائر المطبخ، لا أحب أن ينظر إلى أحد".

لحنى علي ورفع التصوير، عاد إلى البيت، جلس في الصالة وراح يقرأ كتاباً حتى قريب الصبح. ذهب فجراً إلى المطبخ، نظر من شق الستارة، كان رأس العجوز مدنى على صدرها ويقوت يداها الملعونة بالعروق والأعصاب على الطاولة لا تتحركان. كان نسيم الفجر يهز ظهر كرسى الراحة ويشakin الشعر الأبيض. كانت التصاوير مبعثرة على الأرض.

- العاشر -

كان فرنس الشمس يغوص في المياه البعيدة، وتزول آخر الشعلات عن الأمواج الملائى بالزبد. كانت مينا تجلس على الرمال. وعلى يراقب من جانب منقل النار تقلب أسياخ الدجاج المشوى، وكانت تسقط أحياناً قطرة سمن على الجمر الأحمر فتختلف رائحة احتراق تحت أفقه.

كانت التورة الحرير للعروس الجديدة منشورة على الرمال. ألقى بضاع أصداف في الماء، نهض وجلس وراء الطاولة. حدق إلى فرنس الشمس اللاهية، الأرجوانية، وعديمة السطوع.

مد يداً إلى جيده وأخرج خزوفاً، كان قد اشتراه في منتصف الطريق من

عجربة، أدار القبضة المخروطة. على الطاولة الفازية المدوره راح الجسم الدوار
يلف ويقترب من الحواشي.

تقى رضا بصحن طويل من الدجاج المشوى. رفع من بين الخضرورات
الموضوعة جنب الطعام ساقاً فوضعه في زاوية شفتيه. سقط الخذروف، بقي
على الرمال بلا حراك.

قال الرجل بلطف: «مينا؟»

سقط رأس المرأة على صدرها، انزلق غطاء الرأس الأرجواني. في عنده
أول المساء كان سالفاها يمبلان إلى البياض وتحرك يداها المعلومتان بالعروق
والأصابع بنوسان منظم إلى أيام وإلى وراء.

- الحادي عشر -

مدت فرنكيس، أيام المرأة، مشطاً على شعرها. ارتدت ثوبها الأخضر،
دفعت اللحاف جانبها، ودخلت الفراش. نظر إليها على على بعد. سألت المرأة:
«لماذا بهت؟».

خرج الرجل من الغرفة. رفعت فرنكيس كتاباً، قرأت بضع صفحات على
غير تعين، تثاءب وأطفأ مصباح السرير. ذهب على على رؤوس أصابعه إلى
الخزانة، أخذ ملابسه فوضعنها في حقيبة، أخرج الصورة من جيبه، حدق إليها
في نور مصباح الصالة، على مفرق بناء أبيض كان مكتوباً بحروف سوداء
كبيرة «فندق زرين»، وعلى أساطين مرتفعة كانت سيقان ملائكة يزهور التيلوفر،
وأمام كل بويب كان ثمة ليوان مطوق بذرائزون.

نظر على إلى ظهر الصورة، قرأ العنوان عدة مرات، وتحرك شفاته:
جادة جالوس.

رفع الحقيبة وليس المعطف المطري، نزل السلام. في اليوم السابق كان
تسبيع جنازة العجوز، وقف أمام الزقاق غير الناذن. لرؤية الفانوس المضاء
خفق ألقائه، كان رجل يجلس في كرسي راحة، شعره أبيض، ألعوبة للريح.
استدار وفتح باب السيارة، جلس وراء المقود وانطلق. بعد أن اجتاز

■ concents ■

المفرق أثر سجارة، غئي مدننا:

عقرب سالفك المعقوض قرين القمر

ما دام القمر في العقرب فهذا ديدنا.

□□

الزعيم

- قصة: هنريك شينكيليفيتش -

■ ت: فهد حسين العبود ■
- عن البولونية -

في مدينة (أنتيلوبا) الواقعة على نهر يحمل نفس الاسم في ولاية تكساس، أسرع كل حي إلى عرض السيرك. لقد كان اهتمام السكان كبيراً بهذا الحدث، فهذه هي المرة الأولى منذ تاريخ إنشاء المدينة التي يزورها فيها سيرك راقصات ومهربن ويهلوانات.

إن المدينة ليست بالقديمة، فقبل خمس عشرة سنة لم يكن يوجد هنا حتى بيت واحد، بل لم يكن يتواجد في كل الأحياء القريبة ولو شخص واحد أيضاً، في حين كان يتصبب على ضفاف النهر، وفي نفس المكان الذي تقع عليه الآن (أنتيلوبا) معسكر هندي عرف باسم (شياقاتا). كانت (شياقاتا) عاصمة (القاعي السود)، الذين قضوا في ذلك الحين مضاجع المعسكرات الألمانية (برلين، غروندن، هارمونيا) الواقعة على حدودهم، الأمر الذي كثار حفيظة المستوطنين الذين ما عادوا يحتملون أكثر.

في الحقيقة لم يفعل الهنود الحمر شيئاً سوى حماية منطقتهم التي خصصتها لهم حكومة ولاية تكساس بأوثق الاتفاقيات، ولكن مازاً بهم مستعمر (برلين وغروندن وهارمونيا) من هذه المواقف؟!!، صحيح أنهم سلوا

من الأفاعي السود) الأرض والماء والهواء ولكنهم في نفس الوقت علموهم الحضارة، في حين أن أصحاب الجلد الحمراء ردوا الجميل على طريقتهم، فراحوا يسلخون جلد رؤوسهم. لم يكن من الممكن استمرار هذا الحال، لذلك قرّن مستوطني (برلين وغروندن وهارمونيا) تحشداً في إحدى الليالي المقدمة في أربعاءة رجال وطلعوا المساعدة من المكسيكيين القاطنين في (لاروا) ثم هاجموا (شيفاتا) الثانية. لقد كان النصر حاسماً، احترقت (شيفاتا)، واجتاحت السكان عن بكرة أبيهم بغض النظر عن السن والجنس، مفرزة صغرية من المحاربين الذين كانوا قد ذهبوا في تلك الليلة إلى الصيد هي فقط التي نجت، أمّا من المدينة نفسها فلم ينج أحد على الإطلاق خاصة وأن المدينة كانت تقع على حافة النهر، الذي كان، كما هي العادة في الربيع، يفيض ويحاصر المعسكر بعيداً ذات عمق خراقي. على أن هذا الموقع الذي ضيق الهنود الحمر هو نفسه الذي حظي بإعجاب الألمان، صحيح أن الهرب من الوادي صعب ولكن الوادي في نفس الوقت يوفر حماية جيدة، وهذه الفكرة هي التي دفعّت مستوطني (برلين، غروندن وهارمونيا) للهجرة إلى الوادي حيث قامت هناك وبلح البصر (أنتليوبا) المتحضرة على ألغاز (شيفاتا) المتوجهة.

في غضون خمس سنوات وصل عدد السكان إلى ألفي نسمة، وفي السنة السادسة تم الكشف في الجهة الثانية من الوادي عن منجم للفضة الخام، وقد أدى استثماره إلى مضاعفة عدد السكان، أما في السنة السابعة فقد تم وبقوه قانون الحكومة المحلية شنق آخر تسعه عشر محارباً من سلالة (الأشاعي) السود في ساحة المدينة بعدهما قبض عليهم في غابة (الأموات) الغربية، ومنذ ذلك الحين لم يعد أي شيء يقف عقبة في طريق ازدهار (أنتيليو).

تم إصدار جريدة يوميتن يوميتن واحدة كانت تصدر يوم الاثنين، وربطت المدينة بسكة حديدية مع (ريو دل نورته). كما تم تشييد مدرستين، واحدة منها على الساحة التي شنق فيها آخر (الأفاغي السود)، أقيمت مؤسسة خيرية، وراح القسيسون في الكناس يعلمون الناس كل أحد حب ذوي الغربى والاحترام خصوصيات الغرباء وما إلى ذلك من قيم حميدة يتحاجها المجتمع المعاصر،

حتى أن أحد المحاضرين المهاجرين ألقى خطاباً في (الكايبنل) عن حقوق الشعوب. كما نوه السكان الأغيتاء إلى الحاجة لتأسيس جامعة مما اضطر حكومة الولاية إلى تثبيه هذه الرغبة.

لقد سارت أمور السكان على ما يرام إذ عادت عليهم تجارة الفضة الخام والبرتقال والشجر والتبن بعائدات محترمة. كانوا مستقيمين، نظاميين، دقيقين، مجتهدين وسمعين أيضاً، حتى أن الذي كان يزور مدينة (أنتلوبوا) ذات الاله عشر ألف نسمة بعد ذلك، ما كان ليرى في تجارها الأغيتاء، أولئك المحاربين القساة الذين أحرقوا (شيافانا) قبل خمسة عشر عاماً! كان نهارهم يمر بين المحلات والورش والمكاتب، أما الأمسيات فكانوا يقضونها في حانة بيع الجمعة المسماة (تحت الشمس الذهبية)، الواقعة قريباً من شارع (أفاعي الجرس).

كان من الممكن لمن يسمع في تلك الحانة الأصوات اللينة الخارجة من أعماق الحلق مثل: "mahlzeit, mahlzeit" (صحة، صحة).
لو تلك الرخوة مثل:

"nun ja wissen sie, Herr Muller, ist das aber moglich?"
أنت تعلم ليها السيد مولر هل هذا مع ذلك ممكن؟

أو يسمع صوت قرع الكؤوس وخبز البيرة، ويرى يقع الرغوة المراقة على الأرض، وذلك المدهوء والبطء، وتلك الوجوه المتکرة الملطخة بالدهن، وتلك العيون التي تشبه عيون الأسماك، أن يعتقد بأنه يجلس في إحدى حانات البيرة في (برلين أو موناخيوم) وليس على أطلال (شيافانا) التي لم يعد أحد يفكر فيها في حين كانت الأمور في المدينة تسير بشكل جيد تماماً.

كانت مسرعة الحشود إلى السيرك في ذلك العشاء لمسيين: أولاً لأن الترويج عن النفس كان شيئاً ممتعاً ومستحقاً بعد العمل الشاق، وثانياً لأن السكان كانوا فخورين بحضور السيرك إلى مدينتهم فمن المعلوم أن فرق السيرك لا تزور إلا المدن المحترمة، لذلك فإن قوم فرقـة (هون م. ديبن) أكد

■ contents ■

بما لا يقبل الشك ضخامة وأهمية (أنتيلوبا).

ورد في برنامج السيرك أن الفقرة رقم 2 هي مشي على جبل معلق على
على خمسة عشر قدماً من الأرض بمرافقة الموسيقى، ينفذها اللاعب المشهور
(السر الأحمر)، زعيم (الأقاعي السود) آخر سلالة الملوك ووريثها المتبقى
حيث تتضمن هذه الفقرة:

- (أ) المشي
- (ب) فزفات (أنتيلوبا)
- (ت) رقص وأغنية الموت

يجعل هذا الإعلان من الزعيم الشغل الشاغل في (أنتيلوبا).

لقد روى (هون. ديين) في حانة (تحت الشمس الذهبية) أنه قبل خمسة عشر عاماً، وخلال سفره إلى (سانتا فو) في (باتس دي تورنادو) التقى هندياً أحمر محظوظاً برفقة صبي في العاشرة من عمره، وقد مات ذلك العجوز بعدها من الجراح والإنهالك ولكنه قبل موته أخبره بأن ذلك الصبي هو ابن زعيم (الأقاعي السود) المقتول ووريث منصبه، وقد التقطت الفرقة ذلك التيم، حيث أصبح فيما بعد بهلوانياً الأول.

لم يعلم (هون. ديين) إلا في حانة (تحت الشمس الذهبية) أن (أنتيلوبا) كانت في يوم في يوم من الأيام (شيفاتا) وأن البهلوان المشهور سيستعرض نفسه فوق قبور أبياته.

لقد طبّيت هذه المعلومة مزاج مدير السيرك، فهو الآن بالتأكيد يستطيع أن يبني حساباته على أساس إثارة كبرى إذا تحken من استغلال المؤثرات.
كان من المفهوم أن يتداعع المحافظون من (أنتيلوبا) إلى السيرك لكي يمكنوا زوجاتهم وأطفالهم المستقدمين من ألمانيا، والذين لم يروا في حياتهم هندياً أحمراً واحداً من مشاهدة آخر (الأقاعي السود) ولكن يقولوا لهم:
"نظروا لقد أعملنا السيف هي هؤلاء قبل خمسة عشر عاماً".

"أوه أيها السيد اليسوع!!!، لقد كان من المحبب لهم سماع صيحة

التعجب تلك مواء من فم (مالشن) أو (فرايك) الصغير.

كانت كلمة (الزعيم) تتردد في كل أرجاء المدينة دون توقف. راح الأطفال منذ الصباح يختلسون النظر من شوق الألواح الخشبية، ووجوههم مفعمة بالفضول والرعب معاً، أما الصبية الأكبر فقد انتشت فيهم روح القتال فكانوا في طريق عودتهم من المدرسة يمشون مشية عسكرية مهيبة وهم أنفسهم لم يكونوا يعرفون لماذا يفعلون ذلك.

الساعة هي الثامنة مساءً، الليلة رائعة، رائقة، ممتلئة بالنجوم، النسيم يحمل من خارج المدينة رائحة بساتين البرتقال التي تختلط داخل المدينة برائحة منقوع الشعر. في السيرك ينعكس وجه الأضواء. المشاعل الإسفانية الضخمة المركزية أمام البوابة الرئيسية تتوجه وتطلق الدخان، فيهز النسيم ذيول الدخان وألسنة اللهب الساطع التي تثير الأرجاء المظلمة من البناء، الذي هو عبارة عن عازل خشبي نصب حديثاً، يعلوه سقف مدبوب في قمته علم أمريكي مليء بالنجوم. أمام البوابة تقف الجموع التي لا تستطيع الوصول إلى الداخل أو التي لا تملك ما تشتري به التذكرة وترقب عربات الفرقة وستائر بوابة الدخول الكتانية التي رسمت عليها معركة للبيض مع ذوي الجلد الأحمر. في اللحظات التي تزاح فيها ستاره قليلاً يظهر داخل التوقيه المنار مئات الأكواب الزجاجية على الطاولات.

أخيراً هاهم يرفعون ستاره قدر الدخول الجموع وتأخذ الخطوات البشرية بالدبيب فوق الممرات الفارغة بين المقاعد، وبعد لحظات تعطي كلة فاتحة متحركة كل المرات من الأعلى إلى الأسفل.

الرؤية في السيرك واضحة كما في النهار، إذ بالرغم من أنه لم يكن هناك وقت لمد أذنيب الغاز إليه إلا أن التزيير الضخمة المؤلفة من خمسين مصباحاً نفطياً تغرس الحلبة والمنفرجين بوابل من النور.

تحت الأشعة تظهر رؤوس /شربية/ البيرة مستندة إلى الخلف من أجل إراحة /غباغبهم/ المنتفحة، كما تظهر وجوه النساء الفتية ووجوه الأطفال

▪ contents ▪

الرائعة الذين تكاد عيونه تخرج لفروط الفضول.
عموماً يمكن القول أن كل المترججين يحملون معالماً غريبة، سعيدة وغبية
معاً، كما هي الحال دائمًا مع جمهور السيرك.
الجميع يتظلون بفارق الصبر وسط الهمميات التي تقطعها صيحات
الباعة “بيرة طازجة... بيرة طازجة”.

يقرع الجرس أخيراً، يدخل ستة من السائسين مرتدية مطاطية، ثم
يصطفون في رتلين أمام المدخل الذي يربط الحلبة بالإسطبل. يندفع من بين
الصنفين حسان متواكب بدون لجام أو سرج، وعليه ما يشبه غيمة مكونة من
وشاح وقمash المسلمين والتول، إليها الراقصة (لينا). يبدأ استعراض الغروسية
بمرافقة الموسيقى. إن (لينا) جميلة لدرجة أن (ماتيلد) الفتية إبنة صانع البيرة
في شارع (أبونتسيا غالس)، التي يقلقها هذا المنظر، تميل الآن إلى أن
(فلوس) صاحب الدكان الفتى الذي يسكن في نفس الشارع وتسائله بخفوت إن
كان لا يزال يحيها.

يبدأ الحسان في هذه الأثناء بالعدو سريعاً، ثم يأخذ بالتنفس مثل مقدمة
قطار. ترقع ضربات السوط. يندفع عدة مهرجين خلف الراقصة وهم
يتناصرون ويتداولون الصفعات على وجوههم. تومض الراقصة كالبرق وينهال
التصفيق، يا له من استعراض ممتع! ولكن الفرة الأولى تمر بسرعة، ويحين
أوان الفقرة الثانية.

تنتقل كلمة (الزعيم) بين شفاه المترججين. لم يعد أحد يعبر انتباها
للمهرجين الذين لا زالوا يتناصرون، ووسط قفزاتهم الأشبه بقفزات القرود، يرفع
السائرون السبيتين الخشبيتين ويضعونهما على طرفي الحلبة. تتوقف موسيقى
(بانكه دونه) المرحة ويبدا لحن (الكوماندور من دونجوان) بانغامه الكثيبة، ثم
يشد الجبل بين السبيتين.

تسقط فجأة أشعة الضوء البنغالي من جهة المدخل فتملاً كل الحلبة بلون
دموي، ووسط ذلك الشعاع يظهر الزعيم المخيف، آخر (الأفاعي السود) ولكن
ما هذا....؟ لا يدخل الزعيم بل مدير الفرقة (هون م. ديين) بنفسه. يتحدى

للمجهمور ويعلن بصوته أنه من دواعي فخره أن يدعوا عطوفة السادة المحترمين والسيدات الجميلات اللواتي لا يقلن احتراماً إلى التزام الهدوء بشكل استثنائي في تصريحاتهم، وإلى عدم التصفيق، والصمت التام، فالزعيم مثار بشكل غير عادي وهو أكثر وحشية من المألوف.

لقد أحدثت هذه الكلمات انطباعاً كبيراً، ومن العجيب أن نفس سادة (أنتيلوبا) المجلين الذين اقتلعوا (شياقاتا) قبل خمسة عشر عاماً يتعلّمُون الآن شعور كربه بشكل فائق للعادة. قبل لحظة، عندما كانت (لينا) الجميلة تتدبر فقراتها على الحصان، كانوا سعدين لكونهم يجلسون قرباً، بجانب إفريز الحبلة، حيث يمكن رؤية كل شيء بشكل جيد، أمّا الآن فإنهم يتذمرون بندع من الحنين إلى الطبقات العليا من السيرك، وخلاقاً لقوانين الفيزاء فإنهم يشعرون بضيق التنفس كلما هبطوا إلى الأسفل.

ترى ألا زال ذلك الرعيم يذكر؟ علمًا بأنه تربى منذ حادثة سنّه في فرقه (هون م. ديين) المؤلفة بشكل كامل تقريباً من الأكمان. ترى ألم ينس بعد؟ إن ذلك يبدو مستبعداً، فلا بد أن يكون هناك تأثير للوسط المحيط ولخمسة عشر عاماً من ممارسة مهنة السيرك واستعراض الغنون وسماع التصفيق.

(شياقاتا، شياقاتا!!!)، إلهم أيضاً كالمان، يعيشون على أرض غريبة، بعيداً عن وطنهم ولكنهم لم يعودوا يفكرون به إلا حين تسمح أعمالهم بذلك. قبل كل شيء يجب أن يأكل المرء وبشرب، يجب أن يتذكر هذه الحقيقة كل ألماني وكذلك هذا المتبقى من (الأفاعي السود). فجأة يقطع تلك الأفكار أزيز وحشي في الإسطبلات، ثم يظهر على الحبلة الرعيم المنتظر بقلق. تسمع فرقعة قصيرة، ترى هل...؟ إنه هو! إنه هو!

يسود الصمت، ويقبى فقط فحيح النار البنغالية المتأججة عند المدخل. تتجه كل الأنظار إلى قامة الرعيم الذي عليه أن يظهر في السيرك على قبور أسلافه. إن هذا الهندي الأحمر يستحق فعلاً أن ينظر إليه، يبدو معذباً بنفسه مثل ملك، يعطي قامته الشامخة معطف من فرو القاوم الأبيض، رمز الزعامة، مما يذكرك بنمر سبي الترويض. وجهه الشبيه برأس نسر يبدو وكأنه

مذوتو من النحاس، تلتف في ببريق بارد عينان هنديتان بكل معنى الكلمة، هادئتان، لا مباليتان ومشوؤمتان، ينقلهما بين الجموع كما لو كان يبحث عن فرصة، فهو في النهاية مسلح من رأسه حتى قدميه، فعلى رأسه تتمايل الريشات، وخلف النطاق يوجد فأس ومدية لسلح الجماجم، وفي يده يحمل بدلاً من القوس قصبة طويلة يستخدمها لثأر المشي على الحبل. يتوقف في وسط الحلبة ويطلق فجأة صيحة الحرب.

"يا سيدى يسوع!"، إنها صيحة (الأفاعي السود). إن أولئك الذين أيدوا (شياقاتنا) يتذكرون جيداً هذه الصيحة المرعبة، ومن العجيب أنهم، وهو الذين لم يتهموا قبل خمسة عشر عاماً من آلاف المحاربين الذين كانوا يطلقون نفس الصيحة، يتسبّبون الآن عرقاً واحداً منهم.

يقترب المدير من الزعيم ويتحدث إليه كما لو أنه يريد تهدئته، ويبدو أن كلماته ألمت ولن البهيمة شعرت باللجاج، فها هو الزعيم بعد لحظة يبدأ بالتأرجح على الحبل، ثم يتقدم مثباً نظره بالثريا ذات المصابيح الفطية، ينحني الحبل بشدة، وأحياناً لا يعود مرتبأً لهاياً، ثم يتقدم مثباً نظره بالثريا ذات المصابيح الفطية، وينحني الحبل بشدة، وأحياناً لا يعود مرتبأً لهاياً، فيبدو الهندي وكأنه معلق في الهواء، أو كأنه يصعد جيلاً. لا يزال يتقدم إلى الأمام، يتراجع، ثم من جديد يتقدم في محاولة للحفاظ على توازنه، تبدو يداه الممدودتان المغطتان بالمعطف كجناحين ضخمين، يترنح...! يسقط...! لا، تصفيق قصير متقطع يتبعث فجأة كالعاصفة ثم يسكن. يزداد وجه الزعيم خطورة. في نظره المعلق بالمصابيح الفطية يتلمع شعاع مربع. يعم القلق السيرك، ولكن لا أحد يقطع الصمت. في هذه الأثناء يقترب الزعيم من النهاية الأخرى للحبل، يقف، ثم على غير المتوقع تتبعث من بين شفتيه أغنية حربية ما يميزها أنه كان يغتنيها بالألمانية، وهذا شيء من السهل فهمه، فلا بد أنه نسي لغة (الأفاعي السود)، وعلى كل حال فإن أحداً لا يعبر اهتماماً لهذا الأمر. الجميع ينصتون إلى الأغنية التي تتعالى وتقوى شيئاً فشيئاً، إنها أغنية نصف مغناة، وهي نصفها الآخر نوع من نداءات كثيبة بشكل لا يوصف،

نداءات وحشية، جثثاء، مفعمة بلهمة افتراسية تقول:

في كل عام، بعد الأمطار الكبيرة كان يخرج خمسمائة محارب من (شياقاتا) إلى ساح الوغى أو إلى الصيد الرييعي الكبير، وحين كانوا يعودون من الحرب، كانت ترثينهم جلد الجمامج، وإذا ما عادوا من الصيد، حملوا معهم اللحم وجلود (البيفالو) فستقبلهم الزوجات بالفرح والرقص تحية للروح الكبرى. كانت (شياقاتا) سعيدة، نساؤها يعلن في الخيم، وأطفالها يتعرعن ليصبحوا نساء جميلات ومحاربين شجعان. كان المحاربون يموتون في ساحة المجد فيمضون إلى الصيد مع أرواح الآباء في الجبال الضدية، لم تلطخ فؤوسهم أبدا دماء النساء والأطفال، لأن محاربي (شياقاتا) كانوا رجالاً سامين. كانت (شياقاتا) عظيمة حتى جاءت الوجوه الشاحبة من وراء البحار البعيدة وقذفت النار فيها. لم ينتصر المحاربون الشاهيون على (الأفاغي السود) في ساحة القتال ولكنهم تسللوا في الليل كالتعالب، غرسوا مداهم في صدور الرجال والنساء والأطفال الثانمين. وهكذا لم يعد يوجد (شياقاتا) لأن البيض قاما مكانها خيامهم الحجرية. إن السلالة المذبوحة و(شياقاتا) المخربة تقadiان بالثار. انتج صوت الزعيم، وبيدو الآن وهو يتارجح على هذا الجبل مثل ملاك الانتقام أحمر معلق فوق رؤوس الحشد البشري. حتى المدير يبدو الآن قلقاً ظاهرياً. يسود الصمت في السيرك، ثم يهدر الزعيم متتابعاً: بقى من كل السلالة طفل واحد. كان صغيراً وضعيفاً، ولكنه قسم لروح الأرض أنه سيتنفس وسيشهد جث الرجال والنساء والأطفال البيض، وسيشهد الأهول والدماء!.....

تحول الكلمات الأخيرة إلى زفير غضب. تسود في السيرك هممات شبيهة بهبوب ريح مفاجئ. تزاحم في الأدمغة آلاف الأسئلة التي تحتاج إلى أجوبة. ما الذي سيفعله هذا النمر الغاضب؟ ماذا سيعلن؟ كيف سينفذ الانتقام؟ هو؟ وحده؟ أ يجب البقاء أم الهروب؟ أ يجب الدفاع وكيف؟ ما هذا؟ تتردد أصوات النساء المرعوبة. فجأة تتطلق صيحات وحشية من صدر الزعيم، يتارجح بعنف ويقفز إلى السيبة الخشبية الواقفة تحت التربا ويرفع عصا التوازن. تطير الفكرة الجنينية كالبرق بين الرؤوس "سيكسر المصايب" ويغرق

■ concents ■

السيرك بسيط من النفط المشتعل". تتطلق وبصوت واحد من صدور المترججين صرخةً ولكن ما هذا؟! يصيحون من الحلبة "توقف! توقف!.. يختفي الزعيم، يقفز ويغب في المخرج. ألن يحرق السيرك؟ أين ذهب؟ ها هو يدخل، من جديد يدخل مقطوع النفس، متبعاً، يحمل في يده آنية من الصفيح، يمدها باتجاه الجمهور ويقول بصوت توسلٍ "جودوا بشيء لآخر (الأقاعي السود)"، تسقط الصخرة عن صدور المترججين. إذن لقد كان كل هذا مقرراً بالبرنامج؟ كانت هذه خدعة من المديرين؟، مجرد مؤثرات؟، تنهال أنصاف الدولارات والدولارات، إذ كيف يمكن أن تفتعل عن آخر (الأقاعي السود)؟، إن الناس في (آتشيلوبا) المقيمين على رماد (شياقاتا) لديهم قلوب.

بعد العرض شرب الزعيم البيرة وأكل (الكاندل) في (تحت الشمس الذهبية). يبدو فعلاً أن المحيط ثُور فيه.

أحرز بعد ذلك شهرة كبيرة في آتشيلوبا، وخصوصاً في الوسط النسائي حتى أن الشائعات أخذت تدور.....!

□□

من قصص اي凡 سوداريف
طبع الروسي
- قصة الكسي تولستوي -

■ ت: عدنان جاموس ■
- عن الروسية -

تعريف بالكاتب: الكسي نيكو لافتشن تولستوي 1882/1883 - 1945 كاتب روائي وقاصن ومسرحي روسي - سوفيتي.

انتسب إلى المعهد التقني في مدينة بطرسبرغ، وتخرج فيه مهندساً في عام 1907. عمل إبان الحرب العالمية الأولى مراسلاً صحفياً عسكرياً. وعند قيام ثورة أكتوبر في عام 1917 في روسيا انحاز إلى صفوف معارضيها وهاجر إلى أوروبا، وأقام في خريف عام 1921 في برلين، وسرعان ما دب الخلاف بينه وبين زمر المهاجرين الروس في أوروبا الغربية، وتغيرت نظرته إلى الثورة البلشفية في روسيا، وعاد مع أسرته إلى الوطن في عام 1923. انتخب عضواً في أكاديمية العلوم السوفيتية عام 1939. وتوفي في موسكو في 23 شباط عام 1945.

نشر عدداً كبيراً من القصص والأناشيد والروايات والمسرحيات والتحقيقات ومن أشهر قصصه "طفولة نيكيتا" (1920 - 1919) ومن رواياته في الخيال العلمي "هير بولويت المهندس غارين" (1925) ومن رواياته التاريخية الشهيرة "بطرس الأول" (1929 - 1934)، أما قصة أعماله الروائية فهي ثلاثة درب الألام التي صور فيها تفاصيل المجتمع البرجوازي وأحداث الثورة وال الحرب الأهلية ثم انتصار الثورة الاشتراكية.

ونشر الكاتب في العام 1942 عدداً من الأقاصيص عن المقاومة اشتهرت بعنوان "قصص إيفان سودارييف" ثم أضاف إليها في العام 1944 أقصوصة بعنوان "الطبع الروسي" التي لاقت أكبر عدد من التعليقات والانت Bakanat بين القراء. وقد استوحى الكاتب موضوع الأقصوصة من حادثة حقيقة رواها له نائب مسؤول التحرير في جريدة "النجمة الحمراء"، حيث نشر عمله هذا. وكانت هذه الأقصوصة هي آخر ما كتبه تولستوي قبل الرحيل.

الأقصوصة:

الطبع الروسي! موضوع أكبر بكثير من أن تستوعبه الأقصوصة قصيرة. ولكن ما العمل إذا كنت أرغب بالذات في أن تحدث إليكم عن هذا الموضوع. الطبع الروسي! هنا.. جرب صيغه... أعن المأثر البطولية ستتحدث؟! لكنها من الكثرة إلى حد يجعلك تحترق؛ فأيتها نقضيل؟ بيد أن صديقاً لي أتجده بقصة صغيرة مأخوذة من حياته الشخصية. لن أصف لكم كيف كان يوجه الضربات إلى الألمان، مع أنه يحمل ميدالية النجمة الذهبية" وتحطى الأوسسة نصف صدره. إنه إنسان بسيط، هادي، عادي، مزارع كولخوزي من قرية تابعة لمقاطعة ساراتوف في حوض الفولغا.

لكنه يمتاز من جملة ما يمتاز به ببنية متنية متناسقة، وبالواسمة.

أحياناً يتلذذ بالنظر إليه وهو خارج من برج الدبابة وكأنه إله الحرب! يقفز من المدرعة إلى الأرض، ينزع خوذته عن خصلات شعره الرطبة، يمسح وجهه المت挫 بخرقة، وينسم حثماً، ويمودة صادقة.

في خضم الحرب، إذ الناس يحومون باستقرار قرب الموت يغدون أنقى نفساً، وتتسليخ عنهم السخافات جميعاً كما تتسلخ البشرة المحروقة التي لفحتها الشمس، ولا يبقى في الإنسان سوى الجوهر، وهو، بالطبع، صلب لدى

بعضهم، وأقل صلابة لدى آخرين. ولكن حتى هؤلاء الذين يشوب جوهرهم عيب ما تراهم يستهضون همتهم، ويتوق كل منهم إلى أن يكون رفيقاً جيداً ووفياً. أمّا صديقي بغور دريموف فقد كان حتى قبل الحرب ذا سلوك صارم، وكان يكن احتراماً عميقاً وحبّاً جارفاً لأمه ماريا بوليكا ريوفا وأبيه بغور يغوروشك. كان يقول: «ألي إنسان رصين، ولاحترام الذات يأتي لديه في المرتبة الأولى. ودائماً يقول لي: أنت يا ولدي تشاهد كثيراً في هذا العالم، وتتسافر إلى الخارج، ولكن عليك دائماً أن تفخر بأنك روسي...»

وكان لصديقي خطيبة من قرينته نفسها على الفولغا. عندنا هنا يتحدثون كثيراً عن الخطيبات والزوجات، ولا سيما عندما يسود الهدوء في الجبهة، ويشتد البرد، ويجلس الناس بعد العشاء في المأوى المحفور تحت الأرض وينطلق الدخان من السراج والطقطقة من المدافأة. عندئذ يتبادلون أحاديث تجعلك تصغي بكل كيأنك. يبدون عن سبيل المثال، بالسؤال:

«ما هو الحب؟» فيقول أحدهم: «يولد الحب على أساس الاحترام...» ويقول آخر: «لا، أبداً، الحب مجرد عادة، فالشخص لا يحب زوجته فقط، بل يحب أيضاً أباها وأمه، ويحب حتى الحيوانات...» ويقول ثالث: «تفوه، ما هذا الهذر! الحب هو عندما يغلي كل شيء فيك، وترى الإنسان يمشي كالسكران...» ويظلون يتكلسفنون على هذا المنوال ساعة أو ساعتين إلى أن يتدخل الرئيس ويحدد بشارة أمراً جوهر الموضوع. ولأن بغور دريموف كان، على الأرجح، يدخل من الخوض في مثل هذه الأحاديث فإن كلامه على خطيبته جاء عرضاً، وذكر لها جميلة جداً، وبما أنها قالت إنها ستنتظر فهي ستنتظره مهما طال غيابه، وحتى لو عاد إليها بقدم واحدة..»

وهو لم يكن يحب أيضاً أن يتحدث عن المأثر البطولية في الحرب. يقول: «لا أجد رغبة في تذكر مثل هذه الأمور! ثم يعس ويشعل سيكارا، ولم نكن نعرف شيئاً عن المعارك التي تخوضها دبابته إلا من أحاديث أفراد

طاقمها، ولا سيما السائق تشوفيلوف الذي كان يدهش المستمعين بقصصه.

"اسمع.. ما إن استدرنا حتى رأيت دبابة تخرج من خلف التلة.. صحت: "لها الرفيق الملائم، النمر!" فصرخ: "إلى الأمام بكل سرعتك!" وأخذت أمواه متسارعة بأشجار التوب، إلى اليمين، إلى اليسار.. كانت "النمر" تسد سبطانة مدفوعها كالأشعاع، وأطلقت، فلم تصيبنا.. وأطلق الرفيق الملائم عليها فأصابها في جنبها، وتطايرت الشظايا! وأطلق ثانية فأصاب البرج وارتفع خرطوم الدبابة إلى الأعلى.. وأطلق الملائم مرة ثالثة فإذا بالدخان ينبع من جميع شفوف "النمر"، وتندفع منها شعلة نارية تعلو إلى ارتفاع منه متر، وبخرج أفراد الطاقم من قحة النجا.. وهذا يفتح فانكا لابسين ثيرون مدفوع الرشاش، فيجدن لهم وهم يلبطون بأرجلهم.. وهكذا أصبح الطريق أمامنا مقوحاً.. وبعد خمس دقائق دخلنا القرية العاصفة، وأخذت أندفع إلى هنا وهناك.. والفاشисت يتراكمون مذعورين.. كانت الأرض موجلة، وبعضهم كان يثبت تاركاً جزمه ويركض بجوربيه. اتجهوا كلهم إلى الزريبة، فأمرني الرفيق الملائم:

"هيا، اقتحم الزريبة.. حولنا مدفع الدبابة إلى جانب، واندفع نحو الزريبة بكل سرعي.. وعيونكم ترى كيف أخذت المجازات تقطّق أمام درع الدبابة، وكيف انهارت الألواح الخشبية ومداميك القرميد، وأنا أسحبها مع الفاشيست الذين انهاز فوقهم السقف، أمّا الباقون فقد استسلموا.. ولننهي هتلر..".

هكذا كان يقاتل الملائم بغير دريموف، إلى أن وقع له حادث مؤسف.

ففي أثناء معركة كورسك الطاحنة التي نزفت فيها دماء الألمان وتراجعوا مذعورين، أصيبت دبابته بقذيفة وهي فوق مرتفع في حقل قمح، وقتل قائدان من أفراد طاقمها في الحال، ثم شبّت فيها النار بعد إصابتها بقذيفة ثانية. فقرز السائق تشوفيلوف من الفحمة الأمامية واعتلى الدرع واستطاع أن ينتشل الملائم في الوقت المناسب، وكان هذا فاقداً الوعي ويزنه تحترق. وما أن ابتعد تشوفيلوف قليلاً وهو يجر الملائم حتى انفجرت الدبابة بقوة هائلة فلّفت بيرجها

إلى مسافة تقارب الخمسين متراً، وأخذ تشوفيليف يملاً حفتيه بالتراب الرخو ويلقي به على وجه الملازم ورأسه وملابسه لإطفاء النار. ثم راح يرمح به من حفوة إلى حفوة حتى أوصله إلى مركز التضميد. وكان تشوفيليف يقول: «لماذا انشئناه أذناك من الدبابة؟ لأنني سمعت أن قلبه يدق...».

نجا بغير دريموف من الموت؛ وعلى الرغم من أن وجهه قد احترق، حتى أن عظامه باشرت في بعض الأماكن، إلا أن عيشه بقيتا سالمتين. لزم المستشفى ثمانية أشهر، وأجرروا له عملية ترميم إثنتيْن أخرى؛ ورمموا له أنفه وشقته وجفنه وأذنيه.

وبعد ثمانية أشهر نزعوا الضمادات، ونظر إلى وجهه الذي لم يعد الآن وجهه، الممرضة التي نازلت المرأة أشاحت بوجهها وبكت. أعادها إليها على الفور وقال: - يحدث ما هو أسوأ، هذا يمكن العيش معه.

ولم يعد يطلب المرأة من الممرضة، ولكن غالباً ما كان يتحسس وجهه وكأنه يحاول اعترافه. رأت اللجنة أنه لا يصلح إلا للخدمة الثابتة، فذهب إلى الجنرال وقال له: «أرجو منك السماح لي بالعودة إلى الفوج». فقال الجنرال: «ولتكن عاجز».

-«لا، أبداً. أنا مشوه، نعم، ولكن هذا لا يعني من القيام بما يجب وسأستعيد قدرتي على القتال بالكامل».

لاحظ يغور دريموف أن الجنرال كان في أثناء الحديث ينادي النظر إليه، وكان هو يبتسم باستخفاف بشفتين ليلكتين مستقامتين كالشق. منحوه إجازة لمدة عشرين يوماً كي يستعيد كامل عافيته، فتوجه إلى البيت لزيارة والديه. وكان هذا في آذار هذا العام.

أراد في محطة القطار أن يستأجر عربة، ولكن اضطر إلى السير على

■ contents ■

قدميه مسافة ثمانية عشر فرسخاً. كانت الثلوج ما تزال تملأ المكان. والطريق كانت رطبة ومقرفة، والريح الصقيعية تتلاعب. بحواشى معطفه، وتصفر في لأننيه يحنين مفعم بشعور الوحدة. عندما وصل إلى القرية كان الغصق قد خيم. هاهي البئر، والدللو المعلق عالياً فوقها يتارجح وبصراً. الدار السادسة من هنا هي دار الأهل. وقف فجأة داساً بيده في جيبيه، وهز رأسه، واقترب من البيت مستثيراً إلى جانب.

غاصت رجلاته في الثلوج حتى الركبتين. انحنى نحو النافذة فشاهد أمه.

كانت تضع طعام العشاء مستضئنة بالنور الكابي الذي يرسله المصباح المنور فوق الطاولة. إنها ما زالت كالسابق تغطي رأسها بذلك المنديل القائم نفسه، هادئة، متهدلة، طيبة، شاخت، ويرزت عظام كتفيها النحيلتين.. "آه لو يعلم أنها كانت بحاجة إلى أن يكتب لها عن نفسه كل يوم ولو كلمتين فقط."

وضعت على الطاولة بعض الأشياء البسيطة - كأس حليب، وقطعة خبز، وملعقتين، ومملحة. ثم وقفت أم المائدة شابكة يديها النحيلتين تحت صدرها واستغرقت في التفكير. أدرك يغور دريموف وهو ينظر إلى أمه عبر النافذة أن من المستحيل إخافتها ولا يجوز أن يجعل وجهها الشائع يرتجم بيأس.

إيه، طيب! فتح باب الخوخة، ودخل إلى القاء، ثم وقف في الرواق ودق الباب. ردت الأم من الداخل سائلة: "من هناك؟" فأجاب: "الملازم غروموف، بطل الاتحاد السوفيتي".

دق قلب بشدة، واستند بكلفه إلى عارضة الباب.

لا، إن أمه لم تعرف صوته. فهو نفسه كان كأنه يسمعه لأول مرة. وبعد كل تلك العمليات التي أجريت له يُخْ صوته وقد ربته ووضوحته. سألت الأم: "ـ وما هي حاجتك إليها المحترم؟"

-أنا أحمل إلى ماريا بوليكا ريونا نحبة من ابنها الملائم الأول دريموف،
عندئذ فتحت الأم الباب واندفعت نحوه وأمسكت بيديه:

-أهو حي، ابني يغور؟ كيف صحته؟ ادخل أنها المحترم إلى الدار.

جلس يغور دريموف على المقدّس قرب الطاولة في المكان نفسه الذي كان
يجلس فيه عندما لم تكن قدماه تصطلي إلى الأرض بعد، وكانت أمه آنذاك
تقول له أحياناً وهي تمسّك بيدها شعره الجعد:

«كُلْ يا سُونِيُّو؛ أخذ يروي لها أخبار ابنها، أخباره هو نفسه، ويصف لها
بالتفصيل كيف يأكل ويشرب، ولا يحتاج إلى أي شيء، وكله بصحة جيدة
ودائماً مرح. كما حدثها باختصار عن المعارك التي شارك فيها بدبابته.

كانت تقاطعه سائلة وهي تنظر إلى وجهه بعيتين لا تزيانه:

«قل لي، هل الحرب مخيفة؟

ـنعم، طبعاً مخيفة، ليتها الأم، ولكنها مع الوقت تصبح عادة.

جاء أبوه يغور يغورو فيتش الذي دب الضعف فيه هو الآخر خلال
الأعوام الماضية، وأصبحت لحينه كأنها قد ذُرَّ عليها طحين. دق العبة
بجزمه للblade المشقة وهو ينظر إلى الضيف، وحلّ وشاح عنقه وتزع فروته،
واقترب من الطاولة وصافح الضيف؛ـآه، إنها يد أبيه العريضة المعهودة التي
تحق الحق! لم يسأل عن شيء، فالامر لا يحتاج إلى استفسار؛ ومفهوم لم
يزورهم ضيف يعلق ألوسمة؛ جلس، وأخذ يصغي هو الآخر مضيقاً عينيه.

وكما كان يطول زمن جلوس الملائم دريموف دون أن يعرفاه وهو
يتحدث عن نفسه وعن أشياء أخرى، كان يزداد شعوره باستحالاته كشفه عن
الحقيقة: أن ينهض ويقول لهما: اعترفا بي، أنا المشوه، يا أبي وأمي!
كان يشعر وهو يجلس إلى مائدة أبويه بالراحة والانكسار.

قال يغور يغورو فيتش:

-طيب، هيا نتعش! أحضري، ليتها الأم، شيئاً من أجل الصيف.

وفتح باب خزانة صغيرة قديمة حيث وضع في الزاوية اليسرى صنادير صيد في علبة كبيرة -إليها لا تزال هناك كالسابق -وحينما يستقر إبريق شاي كسرت بلبلته -وهو لا يزال هناك كالسابق -وحينما تتبع رائحة كسر خبز وفقر بصل، تناول يغور يغورو فيتش من هناك زجاجة نبيذ ليس لها فيها سوى ما يملا قدحين، وتنهى لأنه لا يملك أكثر. جلسوا ينتعشون كما في السنين الخالي.

ولكن في لثناء العشاء لاحظ الملازم الأول دريموف أن أمه تنعم النظر إلى يده الممسكة بالملعقة. ضحك مُهابفاً، فرفعت الأم عينيها ولرتعش وجهها بالألم. تحدثوا عن أمور ثانية، وكيف سيكون الربيع القادم، وهل سيتمكن الناس من البذار، وأن نهاية الحرب يتمنى توقفها الصيف القادم.

-ولماذا تعتقد يا يغور يغورو فيتش أن نهاية الحرب يتمنى توقفها الصيف القادم؟

-لأن الشعب تملكه الغضب، وقد اجتاز خط الموت، وأصبح من المسخنيل ييقافه؛ لقد حانت نهاية الأثمان.

سألت ماريا بوليكا رووفنا:

-لم نقل لنا متى سيعطونه إجازة كي يأتي إلينا ويبيقى عندنا فترة. لم أره منذ ثلاثة سنوات، لا بد أنه أصبح رجلاً وأصبح له شاريان. إيه، كل يوم هو والموت جنباً إلى جنب: لا بد أن صوته أصبح خشناً؟

أجاب الملازم: -عندما سيأتي ر بما لن نعرفه.

هينا له مضجعاً للمبيت على سطح الفرن المنزلي، حيث كان يذكر كل قرميدة، وكل شق في الجدار البني من جذع الشجر، وكل غصن في

السقف، كانت تفوح في المكان رائحة الخبز وجلد صان وعبق أنس الأهل الذي لا ينساه المرء حتى في ساعة الموت.

وكانت ريح آذار تصغر فوق السقف، وصوت شخير الأل يأكلي منقطعاً من خلف الحاجز، بينما كانت الأم ما تتفاكر تقلب وتتهجد، لم تكن تستطيع النوم.

تبطح الملائم في الفرش واضعاً وجهه بين راحتيه:

ـ أحلاً مَعْرِفَيْ، أَصْحَيْ أَنْهَا لَمْ يَعْرِفَيْ؟ أَمِي .. أَمِي ..

استيقظ صباحاً على طقطقة الحطب، فشاهد أمه منهكمة في العمل بحدر عند الفرن؛ ورأى قطع القماش التي يلف بها قد미ه مغسلة ومنتشرة على حبل مشدود، وجزمته منظفة وموضوعة قرب الباب.

سألته: - هل تحب أثراص الدخن؟

ـ لم يجب رأساً، نزل عن سطح الفرن، وارتدى سترته العسكرية وشد حزامه، وجلس حافياً على المقعد. سأله:

- هل تقيم في قريتكم قنادل اسمها كاتيا ماليشيفا، إبنة لتدريبه ستيبانوفتش ماليشيف؟

ـ في العام الماضي أنهت دراستها وأصبحت تعمل عندنا معلمة. هل تريد أن تراها؟

ـ بنكم رجاني أن أوصل إليها سلامه من كل بد.

ـ أرسلت الأم إبنة جيرانهم لتخبرها. ولم يكمل الملائم ينتهي من انتعال جزمه حتى كانت كاتيا قد وصلت راكضة. عيناها الشهلاون الواسعتان كانتا تلتسعان، وحاجبيها مرفوعين باندهاش، وعلى وجنتيها تتلاعب حمرة الفرح. وعندما نزعت منديلها المحبوك عن رأسها وألقت به على كتفيها العريضتين كتم

■ concents ■

الملازم تهيدته في صدره: آه لو أستطيع أن أقبل هذا الشعر الأشقر الدافي!..
لم يكن يتخيّل صديقه إلا هكذا: نصراً، رقيقة، مرحّة، طيبة، جميلة إلى
الحد الذي جعل الدار كلها تصبح، عند دخولها، ذهبية..

- هل أتيت لي بتحية من يغور؟ (كان يولي النور ظهره؛ اكتفى بإحناه
رأسه لأنه لم يكن يستطيع الكلام). لتنني أنتظره في الليل والنهار، قل لي هذا..
اقربت منه، ونظرت إليه، وارتدى إلى الخلف، وكان أحدها وجه إليها
ضرية خفيفة في صدرها، وشعرت بالخوف.
عندئذ قرر بحزن أن يغادر اليوم بالذات.

أعدت له الأم أقراصاً من الدُّخن مع حليب مغلٍ؛ وعاد هو يحدثهم ثانية
عن الملازم دريموف، ولكنه تحدث هذه المرة عن مآثره القاتالية.. تحدث بقصوة
دون أن يرفع عينيه إلى كاتبها حتى لا يرى على وجهها اللطيف انعكاس
تشوهه.

بذل يغور يغورو فيتش جده ليحضر حصاناً من الكولخوز، ولكن ابنه
ذهب إلى المحطة ماشياً كما كان قد أتى. انتابه كرب شديد من كل ما حدث،
حتى أنه كان يقف ويضرب وجهه براحتيه ويردد بصوت أبجع: «ماذا فعل
الآن؟»

عاد إلى فوجه المتمرّكز في عمق المؤخرة لاستكمال الإمدادات. واستقبله
رفاقه المقاتلون بسرور صادق جلا عن نفسه ما كان يمنعه من النوم والأكل
والتنفس.

قرر: فلتتطلّ ولاته أطول مدة ممكنة لا تعرف شيئاً عن مصيره.
أما ما يخص كاتبها فإنه سيقفلع هذه الشطوية من قلبه.
بعد أسبوعين وصلته رسالة من أمها: «مرحباً ولدي الحبيب. أخاف حتى

لن أكتب لك ولا أدرى بم أفكرا، زارنا شخص من قيالك -شخص جيد جداً ولكن وجهه بشع.

كان يريد أن يبقى عندنا مدة، ولكنه ما ليث أن قرر الذهاب وغادر. ومنذ ذلك الوقت لا أيام الليل؛ يتهمها لي أنه أنت الذي أتيت. يغور بغيروفيتش بوبخني بسبب ذلك، ويقول لي: أنت يا عجوز ضيَّعت عقلك بالمرة. فلو كان هو ابننا أمّا كان سيمصالحنا بذلك؛ وما الذي يجعله يكتم لو كان ابننا، إن وجهاً كوجه ذلك الذي زارنا يجب أن يكون مدعماً للنفر. يغور بغيروفيتش يحاول أن يقنعني، ولكن قلب الأم يصر على ما يحس به؛ إنه هو، هو كان عندنا! عندما كان هذا الشخص ذاتاً عندنا على سطح القرن أخذت معطفه إلى الفناء لأنظفه، وإذا بي أنس وجهي فيه وأبكي، إنه هو، هذا معطفه ليغوروشكا، أكتب لي بحق المسيح، أرشدني أنت، ما الذي جرى؟ لم أتنبه بالفعل قد ضيَّعت عقلي...”

أرقي يغور دريموف الرسالة، أنا إيفان سودارييف، وفيما كان يروي لي قصته، كان يمسح دموعه بكمه. قلت له: “هذا صدام طباع، أنت شخص سيئ، سيئ، أكتب لأمك بأسرع ما يمكن، اطلب منها الصفح، لا تجعلها تفقد عقلها.. هل نظن أن شكلك هو الذي يهمها! بشكالك الحالي سيزداد حبُّك”.

في اليوم نفسه بعث الرسالة كتب فيها:

أبو الغاليين، ماريا بوليكار بوفنا وغور بغيروفيتش، اغفرا لي جهالتي.
إن الذي زاركما هو أنا فعلًا، أنا ابنكما..“ وطم جرا وهلم جرا حتى ملأ أربع صفحات بخط دقيق، وكان سيملاً عشرين صفحة، لو كان بالمستطاع.

بعد مدة قصيرة، فيما كنت أقف وإلياه في ساحة التدريب، جاءنا أحد الجنود راكضاً وقال لغور دريموف: “أيها الرفيق النقيب، هناك من يسأل عنك..“ ومع أن الجندي كان يقف وقفه نظامية تماماً، إلا أن التعبير الذي لرتسم على وجهه كان يبيه مثل شخص يهم بتناول كأس من الفودكا.

ذهبنا إلى القرية، وتوجهنا نحو الدار التي كان نقيم فيها.
لاحظت أن دريموف قد اضطرب بشدة وراح ينحني ويتحنّج.

فكرت: قائد دبابة، مقاتل حقيقي، وهناك الأنصاب!

دخلنا الدار. سبقني وسمعته يقول:

”ماما، مرحبا، هذا أنا!..“ ورثت عمروأ ضئيلة تلقى نفسها على صدره.
نظرت حولي فأبصرت امرأة أخرى تقف بالقرب وأصدقكم القول أن ثمة
حسناوات آخريات طبعاً هنا وهناك، فهي ليست وحدها بهذا الجمال، ولكن أنا
شخصياً لم يسبق لي أن رأيت.

لتزع نفسه من بين ذراعي والدته، ودنا من تلك الفتاة.

كنت قد أخبرتكم أن هذا الرجل كان يشبه بيته العلاقة إلى الحرب.

قال: ”كانتا! كانتا لم تقي؟ أنت وعدت ذلك لأنك تنتظرني، وليس هذا..“
أجابته كانتا الحسنا - وقد سمعت جوالها مع لثني كنت قد ذهبت إلى دهليز
المدخل - يغور، أنا عزمت على أن أعيش معك العمر كلّه، وسأظلّ أحبك
بصدق، سأبقى أحبك بقوة.. لا تبعدني عنك..“.

أجل، هذه هي الطباع الروسية! الشخص يبدو لك بسيطاً، ولكن ما إن
تقع مصيبة فاسية، سواء أكانت في شأن كبير أو صغير، حتى ترى أن فوة
عظمى قد تجرت في دخله - إنه الجمال الإنساني.

ج- الشعر

- 1- قصائد التخم الجديدة، شعر: رامون مابيراتا،
ترجمة: رفعت عطفة
- 2- ترجمة الشعر ونماذج مترجمة... شعراء فرنسيون،
ترجمة: علي باشا
- 3- الشعراء "القصحاء" الكبار،..... شعراء فرنسيون،
ترجمة: وفاء شوكت
- 4- صلاة لأجل انطونيو ماتشادو،..... شعر: روين دارييو،
ترجمة: فاروق أحمد شريقي

□

قصائد التخم الجديدة

للشاعر والروائي الإسباني: رامون مايراتا

■ ت: رفعت عطفة ■

- عن الإسبانية -

رامون مايراتا، شاعر وروائي وقاص وصحافي إسباني من مواليد مدريد 1952. وقد أصدر حتى الآن ثلاًث روايات على ياب العباسى التي صدرت بالعربية عن دار ورد في دمشق وإمبراطورية الصحراء وهذه اليد، ومن الدافت للنظر في تجربته أنه يمارس القصيدة الشفوية وأصدر عدداً من الدواوين الشعرية. هذه القصائد من ديوان لم يطبع بعد. يحمل العنوان ذاته. إننا نجد أنفسنا مع هذه القصائد أمام شاعر يملك عين وحس فنان تشكيلي ينقل تشكيليه إلى الكلمة.

فوق الظل

(بمناسبة رسم لسيمون دموندوسون)

متشاركاً بجذع الزيتون

يُطلق ظل الأرض الكثيف،

الذي بلون الجذع ذاته،

عشْ جذورِ صلبٍ

عذْ مجرى النور الوديع

دون ما متابع آخر
غير نمّوَه
كي يتابع الطريق.
في وعاء الظلّ
تطفُّحُ الأوراقُ الطريّةُ،
مهنديّةٌ بيقين أنها جذورها،
تُغامر في النيلي
وتحوم فوق الأرض دون أن تنفصل عنها.

يلتقي الواقعُ والوهمي

مثل مشروب روحي
يتقطّر الانكسار
في لوالب من بلور
فيُسکِّر الدعامات والأعمدة.
ينهار الحقيقي
فتنهض الانعكاسات بذاتها،
منسابةً في الهواء.
حتى الفضاء يجهل
أنه يحتوي على صور حلم
فيه تحلم الألوان والخطوط أيضاً.

■ concents ■

هكذا يُغامر حقل الزيتون في المدينة.

إنه أحد معاءات أيام ،

شمسه ناعمة.

في النور البلوري

الوهمي ليس وهمي تماماً

يحل محل الواقع

بلا عنف ولا رض.

من هناك؟

تجعيدة ورقية منحنية

فuran نور ، عنيف

كشكل الحدوة.

الأخضر والبني ،

الرمادي والفضي ،

يلمع ويقفر غامضاً

من حواهلها الدقيقة ،

مثل غبار ثثيره

وطأة غامضة.

جغرافيا تائهة

في فم الصنبور
دون اضطراب
يتشكل ويختربُ
من قطرة تسحقُ
تنالي أشكالها
المذهلة بدقتها،
كتتالي
العلب الصينية
التي تكون فيها
الأخيرة،
الدقيقة لخيراً،
وزنا ينفصل ويتلاشى.

جذع

يبصق الموت،
مثل عجوز عمره مئتا عام،
يدفع الجذعُ
ساقيه شبه مطمورتين
في الظلّ الكثيف،

■ concents ■
من عالم جذوره الصلبة،
تتخطى أغصانه الفتية
فرحية الأوراق وتغوص
في الشمس التي تفور.

خط

فجأة يفلت ظل الإيماءة
من اليد
ويحلق في الثلج الأبيض.

أحشاء الكلمات

قضيب يضرب،
غضن يتلوى،
فن يقطع،
طعم يطعم،
فن زيتون يبتعد.
كلمات
كثيفة كالليل،
متشابكة بالنور
وفي ظل الركام،

ذى الجوهر القصوى،
العميق، ينهض
من الأرض الخصبة.
يُحدَّد

وهناك دائماً ما يتجاوز ما يُحدَّد.
هناك دائماً ما ليس له اسم ولا شكل،
ما ليس مدينة ولا زيتونة،
مادة تتآصل
ويمكن أن تُسمع
من خلف الكلمات
لأن صمتها يُقنع
السمع
باليقين الخفى
الذى تقنع به الجذور
العيون بوجودها الخفى.

ورقة جديدة

حين تنتش تتوغل في القضاء
وتتجوّه متشربةً بمختلف تدرجات
الأخضر وهي ايقاع.

■ concents ■

وترسم دون ما لمسة
اللحظة في فراغ الزمن.

ثلاثة مصورين غامضين

ثلاثة مصورين، ثلاثة أجيال
وهومن الصورة ذاتها، الكاميرا ذاتها
أمام الجدران ذاتها، تمرقِ الزمن ذاته،
النظرة ذاتها التي تنتحض،
بين الخرق البيضاء والسوداء،
واقع المظاهر السجين.

ثلاثة جداول

التل بين الجبال
يهبّط عبر الروابي؛
درجتها الأخيرة
عرفَ الموجة
التي تتلاشى الآن
على خطِّ الساحل.
شبكة من الجداول الجافة،

متوازية الأسرة،
صاغت بنعومة
المشهد حتى البحر . أسرتها المغطاة بسجاد
الغاء والحجر الرملي ،
حروف أرض
صفقتها المبمول
بعيونها التي من ماء ،
الثابتة في نافر البحر ، تكاد تكون مرأة ،
ترفأ على الأرض
أشكالها المتعاوجة
وترسم بروفيل الشاطئ في الخليج
عبر جرح الجرف الذي ينشق
في الرمل ويصبح شكاً .

الصياد الكبير

المرئي يكتشف
واقعاً غير مرئي .
عاماً بعد عام وفجوة المختلفين
تخترق ترس الحياة ،
وتسولى على أجساد أخرى .

■ concents ■
في كلّ عام أعرف ناساً

يختفون في المقهي.

أستطيع أن أنادي أسماءهم،
أشير إلى فجواتهم.

من شقّ الحياة

يقطر الموت

شفافاً.

ماء أعمى

يمتدّ النهر

في مصبّه

على ذراعين من رمل

ومياهه كثبان ينهضان،

داكني اللون، على السرير الطيني.

الحياة، في مصبّه

تلجاً إلى هذا المقهي.

خطوات الواصل الجديد

تجوبُ متربّدة، مثل خطوات الطفل الأولى،

طريقاً غير مأمون.

يصل بحيرة غير مرئية.

أين هو؟ تراه في تلك الظلال،
التي تتضاعف حتى المطلق
في فضاء المقهى المكثف؟
النهر في مصبّه، يصل من بحيرة
ما عادت موجودة،
أو هذه الصرف،
تقطعت أوصاله في المصبات
التي كالندب تتقيّح
في المهووب الجافة.
محولة إلى مراحٍ
جري النهر،
جري الخطوات
لن يخطئنا طريقهما
إلى الاتحاد بذلك،
الذي ينتظرهما، بفارغ الصبر
ويعود وينمو ويبحث
عن واحد من المستنقعات وأنابيب
المملاح المهجورة،
وعن آخر بين الضباب الرقيق، حيث عالمه،
مسرح ألمه
وفرحة يخبو.

■ concents ■

□□

ترجمة الشعر ونماذج مترجمة - شعراء فرنسيون -

■ ت: علي باشا ■
- عن الفرنسية -

من المتفق عليه بين المתרגمين أن ترجمة الشعر هي من أصعب أعمال الترجمة، إن لم تكن أصعبها تماماً، ويرى البعض أنها توازي في صعوبتها ترجمة النصوص والأبحاث العلمية المعقدة، علماً بأنّ لكل من هذين الصنفين خصوصيته وأشكالياته، ولندع جانبًا ترجمة النصوص العلمية بمصطلحاتها التقنية الحديثة، ولنتحدث في موضوعنا، أي ترجمة الشعر وكثيراً ما يقال أنّ الشعر لا يترجم، وهذا القول صحيح إلى حدٍ ما، لأنّ على المترجم أن يتقهم أحاسيس الشاعر وأن يتمكّن من إيقان نقل هذه الأحساس النفسية والخيالية والصور البينية التي يوردها، بالإضافة إلى ما هناك من موسيقى وأوزان وقوافي، يصعب على المترجم غير المتمتع بحسن مرهف وسليم وبموهبة شعرية، أن يتقن هذا العمل الإبداعي الصعب.

وقد تبالي كثيرون من الشعراء في هذا العمل، وخاصة في ترجمة بعض القصائد الشهيرة والخالدة كرباعيات الخيام، التي لها ما يربو على سنتين ترجمة: من أشهرها ترجمة الشاعر "أحمد رامي" التي عذّبها له المرحومة لم كلثوم.

سمعت صوتاً هائلاً في السحر نادى من الغرب رفات البشر والتي يقال أنّ أحمد رامي ذهب إلى إيران، ودرس جيداً اللغة الفارسية، قبل أن يترجم هذه

▪ concents ▪

القصيدة المشهورة والخالدة على مر العصور.

وهنالك أيضاً ترجمات عديدة لراوحة "لامارتين الشهير": "البحيرة" (Le Lac) وربما كانت أفضلها ترجمة الشاعر اللبناني: نقول فياض، لأنّه استطاع أن يحافظ على إيقاع وموسيقى القصيدة الفرنسية:

"Ainsi, toujours poussés vers de nouveaux riavages,
Dans La nuit éternelle emportés sans retour,
Ne pourrons – nous jamais sur l'océan des âges,
Jeter l'ancre , un seul jour??

أهذا تنقضى يوماً أمانينا
نطوى الحياة وليس الموت يطويها

تجري بنا سفن الأعمار ماخرة بحر الوجود ولا تلقي مراسينا؟؟

وأنا أقول أني لست شاعراً، ولا أقارن نفسي أبداً بالشاعرين الذين ذكرتهما، ولكنّي أستطيع القول بكلّ تواضع أني أندّوّق الشعر، أحبه وفهمه. وقد اخترت شاعرين، وترجمت بعض قصائدهما، أولهما: "شارل بودلير" والثاني هو "جورج فوريست".

أولاً: من هو "شارل بودلير"؟...

"شارل بودلير" الملقب بـ"الشاعر الرجيم"، ولد في باريس، سنة 1821، لشهر بيته المعروف: "Les Fleurs du Mal" أو "أزهار الشّرّ" ، ولكنه، قبل نشره هذا الديوان، (بتاريخ 25 حزيران، سنة 1857)، قام بالعديد من الأعمال الصحفية وأعمال النقد الأدبي، كما عرف عنه أنه ترجم بعض أعمال الكاتب الأميركي: "دجار آلن بو". وربما كان قد استحقّ لقب "الشاعر الرجيم" ، لغراية أطواره وهناته، وللحياة البوهيمية التي كان يتبّعها، ولفلسفته الجديدة المتعلقة بالطبيعة، مخالفًا بها شعراً وفلاسفة سبقه، من أمثال "لامارتين" ، وجان جاك روميو.

وكان على ما يبدو، من رواد "المدرسة الرمزية" ، الأول، ولذلك لم يفهمها آنذاك القراء ولا النقاد، الذين اعتنوا على أنماط سابقة من الرومانسية التي

كانت سائدة في عصره، لدرجة أن الصحافة هاجمت ديوانه الذي أحدث فضيحة عند نشره، وأحيل هو والناشر إلى القضاء الذي حكمه بدفع غرامة مالية، قيمتها: (300 ف) خفضت فيما بعد إلى (50 ف) مع القرار بحذف بعض القصائد التي اعتبرت منافية للأخلاق في ذلك العصر.

وقد لقي بعد ذلك بعض التأييد والتشجيع مع الشاعر الكبير فيكتور هوغو، ومن الكاتب المشهور: "غاستاف فلوبير"، الذي كان قد تعرض لمحاكمة مماثلة عند نشره روايته المعروفة: "مدام بوفاري".

- 1 - L'Albatros.
- 2 - L'Ennemi.
- 3 - Correspondance.
- 4 - L'Homme et la mer.

"القوطرس"

أو الشاعر والطائر

كثيراً ما يمسك بحارة المتنف، وهم يلهون،
بعض طيور "القطرس"، تلك الطيور البحرية الضخمة،
التي تتبع السفن ماخراً العباب، وتترافقها محلقة بخمول،
ولا يكاد البحارة يضعونها على ظهر السفينة،
حتى تترك هذه الطيور، التي كانت ملوك الأجواء،
أجنحتها الكبيرة تتسلق كالمجانيف وتترنح على جانبيها،
هذه الطيور المهاجرة، كم تبدو عند ذلك، ضعيفة وفاسدة الحيلة،
هي التي كانت في الجو، ساحرة الجمال، لكم أصبحت مضحكة وقبحة
يلهو بها البحارة، هذا بمشربه، وذاك بتقليله الطائر العاجز عن الطيران.
وأنت، أيها الشاعر، مثلك في ذلك مثل أمير الأجواء، هذا
الذي يتحدى العاصفة في الجو ويهرأ بالصياد،

ولكنه عندما يقع على الأرض، منفيًا، تعيق ذلك العملاق أجنحته
الضخمة، وتنمّعه من المُشي.

العدو

لم يكن شبابي سوى عاصفة مظلمة هوجاء،
تتخللها هنا وهناك بعض أشعة الشمس الماطعة،
وقد أحدثت فيه الرعد والأمطار تشويهات كبيرة،
بحيث لم يبق في بستانِي سوى القليل من الثمار الناضجة،
وها أنا قد بلغت خريف العمر.
وعليَّ أن أستعمل الرفش والمجفرة،
لكي أرقم من جديد التراب الذي غمرته المياه،
وأحدثت فيه حفراً عميقاً، كحفر القبور.
ومن يدري فيما إذا كانت الزهور الجديدة التي أحلم بها،
ستجد في تلك التربة التي جرفتها المياه وأصبحت كالحصى،
الغذاء الروحاني الذي يمنحها القوة.
باللأكم! باللأكم! إنَّ الزمن يلتهم الحياة!...
وهذا العدو الغامض والمجهول، الذي يقضاء قلوبنا،
من الدم الذي نفقده نحن، ينمو، هو، ويقوى.

تواصل

الطبيعة معبد يزخر بالأعمدة الحية،
التي تطلق أحياناً كلاماً مبهمَا،
والإنسان يمرُّ عبر غابات من الرموز،

التي تراقبه بنظرات أليفة.
وكالأصواء البعيدة التي تختلط ببعضها،
عبر وحدة غامضة وعميقة،
واسعة الأرجاء كالليل والضياء،
تتجاوب العطور، الألوان والأصوات.
هناك عطور ناعمة كبشرة الأطفال،
عذبة كالحان المزامير، خضراء كالبراري في الربيع،
وهناك عطور أخرى، فاسدة، قوية غالبة،
تشبه بانتشارها مaho لا نهائى.
كالمسك والعنبر، عطر الشرق والبخور،
التي تندد تحليق الأرواح والحوامن.

الإنسان والبحر

أيها الإنسان الحر، سيظل البحر عزيزاً على قلبك،
البحر مرآتك، تتأمل بإعجاب روحك في نموجاته الأبدية.
ونفسك ليست أقلَّ عمقاً من أغواره.
يحلو لك أن تغوص في أحضان صورتك،
وتعانقها بعينيك وبذراعيك، بينما يلهم قلبك أحياها
عن أهوانه، بالاستماع إلى صخب وهدير أمواج البحر، العاتية،
أنتما الاثنين، غامضان ومتكمان.
أيها الإنسان، لم يستطع أحد سبر خفايا نفسك.
أيها البحر، لا يعرف أحد كنوزك الخفية،

■ concents ■

لشدة حرصكما، على كتمان أمراركما.
ومع ذلك، فقد مرّت قرون لا تحصى،
وأنتما تتصارعان، دون ندم ولا شفقة،
لفرط ما تحيّن المجازر والموت.

فيالكما من متصارعين أبديين، أيها الأخوان المصرين على الشرامسة
والعناد.

ثانياً: من هو "جورج فوريست"؟؟

إنه الشاعر الساخر، والمزلي الظريف، الذي ولد في مدينة "ليموج" الفرنسية سنة 1864، درس الحقوق في جامعة "تولوز"، ولكنه لم يمارس المحاماة. ومن دعاباته المبكرة أنه كتب على بطاقة: "محام بعد عن المحاكم"؛ ومحام متغطّل عن العمل. وبدلًا من ذلك، كان يواكب على ارتياح المكتبات العامة والمقاهي، ومنتديات الحي اللاتيني، حيث كانت أشعاره تثير إعجاب وفرح الجمهور، كيف لا وهو الشاعر الإنساني الفكه والظريف، الذي قال عنه أحد النقاد: "إذ تقرأ جورج فوريست، فأنت تتناول العلاج الذي يحقق لك البهجة والمرح". فهو بالحقيقة خفيف الظلّ ولهم قصائد طريفة وغريبة الشكل، لدرجة أنها تثير الدهشة والاستغراب: على سبيل المثال، وقد اخترت التصريحين التاليين: والأولى أعطاها عنواناً لديوانه:

1- La Nègresse Blonde

2- Ballade, Pour faire connaître mes occupations ordinaries.

الزنجية الشقراء

إنها سوداء قاتمة
كالغموم في سماء عاصفة
وكريش الغربان
وحرف (A)، حسب رأي "رامبو"

كالليل الدامس، كالسام
كالحبر الأسود، كالسخام
ولكن شعرها، شعرها الطويل
ناعم كالحرير

أشقر، أكثر شقرة من الشمس، ومن العمل
عفيفي أكثر من العقيق، ومن حواء
من "هيلين ومرغريت"، ومن نحاس أواني المطبخ،
ومن السبابيل الذهبية، في شهر الحصاد
حتى ليختيل لنا أنها مخلوقة من الأبنوس والذهب،
الزنوجية الحسنا، الزنوجية الشقراء
إليها من أكلة لحوم البشر، ولكنها بريئة ومسانحة،
تجلس عارية تماماً على جلد "قفر"
في جزيرة "تمامورو"

قصيدة للتعرف بأعمالي واهتماماتي الشخصية والاعتبارية
نرى بعض الناس يعملون بقالين،
محامين أو باعة صوف
ونرى بعضهم حجاجاً ومبashرين،
أو قوامين في الكنائس،
والبعض يصنعون البورسلين،
الصباح، الورق المقوى والمسللات
وآخرون يذهبون لاصطياد الحيتان،

■ concents ■
أَمَا أَنَا فِي أَصْطَادِ الْجَعْلِ

(الخنافس)

وبعض الناس نراهم كتاباً فاشلين ،
مهووسين مساكين
(المشرحة ملأى منهم)
"أناس مساكين كما يقول فيرلين"
أَمَا نحن فنبحث عن لحنكم ونعطيه:
هيا احرقني نفسك أيتها الفراشة الجميلة ! .
أنا أصطاد الخنافس
وعبئاً يثير حولي الجهلة التلقاء ،
إلى أن تقطع أنفاسهم :
"يجب أن يختار أحدكم
مهنة يمارسها هيا ! هيا !
أيها السادة لتكونوا حكامأً لبعض الولايات ،
ولتضعموا الحبوب لفراخ البطة ،
أو لتضغطوا غاز الأسيتيلين
فأنا أصطاد الخنافس !

□□

الشعراء
"الفصحاء" الكبار
- شعراء فرنسيون -

■ ت: وفاء شوكت ■
- عن الفرنسية -

بين 1450 و 1550 طبع الشعر بأولئك الذين دعوا "بالشعراء الفصحاء الكبار": شعراء مأجورون، مدحونو أخبار ومستشارون لأمراء "بورغون"، ثم لأمراء "بروتان" و"فرنسا"، تحمسوا للعصور القديمة و"التكلف" في الشكل؛ كان بعضهم يعتبرونهم "أناساً ثريارين"، وبعض آخر "سحراء الكلمة"، وبلغوا براعة حقيقية في فن الشعر والنظم والتقطيف، فاتحين الطريق هكذا لإبداعات "عصر النهضة". ومارسوا الرسائل الشعرية (الشكل الحر للقصيدة حول موضوع متوجّع، غالباً مائوفة) وفن الشعارات (وهي قصيدة صغيرة مكرسة لتمجيد أو قدح موضوع، أو شخص أو تفصيل ما)، من غير إهمال إشكال الشعر في "العصر الوسيط" كلها.

الكوكبة⁽⁵⁴⁾

أدرك شعر عصر النهضة درجة من الكمال مع شعراء "الكوكبة":

⁽⁵⁴⁾ كوكبة (جماعة من الشعراء أو الكتاب أو الفنانين المشهورين).

كُونوا أولاً "الزمرة" (1547) في الوقت الذي كانوا يتابعون فيه، في مدرسة "كوكريه" على جبل (سانت . جونيف) في باريس، تدرس "دورة" الذي كان يلقنهم الأدب القديم وبوجه خاص القصائد الغنائية اليونانية. وفي عام 1553 يسمى "رونسار" المجموعة بالـ"الكركبة"، لأنّ عددهم كان، عندئذ، سبعة، يعدد مجموعة النجوم السبعة، سبعة ستتغير قائمتهم، من جهة أخرى، في غضون سنوات. وقد تجمّع ثانيةً عام 1566: "جوديل"، "دي باليف"، "بولوتبيه"، "بيللو"، "يونتوس دي تيارد"، "دي بيلليه"، و"رونسار" رئيس الزمل.

ريمي بيللو (1528 - 1577)

الصخرة المائية

كانت فتاة سمراء جميلة
تغزل على ضوء "القمر" ،
أهملت مغزلها
على حافة الينبوع
لكنها وهي تركض خلف صوفها
سقطت في الماء

وغرقت المسكينة الصغيرة
ولأن صوتها ضعيف جداً
لم يشعر أحد بكارتها:
ثم إن رفيقاتها كن بعيدات

بين الحقول الخضر
بحرسن قطيعين الصغير.

ها! أيتها الحادثة الغريبة الأليمة
ها! أليها الموت المختال والفظ جداً!
أيتها المتوجّش جداً يا حارق زفافها
المقدس
أيتها المتربيص الذي قادها
إلى القبر بدلاً من السرير.

وأنت يا حوريات الينبوع،
القاسيات جداً والغخورات جداً،
يا من لم تأتين لإنقاذ
هذه الراعية الشابة
التي فقدت حياتها
وهي تقوم بشؤون منزلها.

وكتذكار طيب
للراعية الصغيرة اللطيفة
غيرت الآلهة، وقد أثارت شفقتها
الدموع التي تنهر بلا انقطاع

■ concents ■

على هذه الحجارة المبيضة،
طلاء عينيها الخففي.

كلا ليستا عينين، بل ينبعان
يتفجران بمنبعهما وأورديهما
من قراره القلب العميق،
كلا، ليس قلباً، بل صخرة
تتوح معانبة
الحب، وقوته.

صخرة لا تزال دامعة،
بسيلٍ صغيرة متموجة،
أخوات شاهدات على آلامها:
مثل الرخام في "مبيل"
الذي يذوب ويتقطر
تقطيراً بدموع ساخنة.

يا للأمر المدهش جداً
أمر مذهل حقاً،
أن تشاهد وعلى حواها
مياه حية تتساب متدرجة

وتميل بعدي أبيدي
لتغمر هذا الجسد الصغير .
ومن أجل هذه الموجة
فالصخرة ليست أقلَّ خصوصية
ولا أقلَّ ضخامة ، وهي عندما تشيخ
لا يتبدل ثقلها
وهكذا تبقى أبداً كاملة
كما كانت عند ولادتها .

لكن هل طبيعة
بنيتها النادرة
تجذب الهواء المجاور ،
أم أنها تُخفي في ذاتها
هذا الطبع الذي تكتسم به
لتصنع منه مستودعاً؟

إنَّ كرويَّتها كاملة ،
لونها أبيض ونقى
رؤيتها لطيفة وجميلة :
يملؤها مزاج يتارجح
إلى الداخل ، كما يعوم
الأخ في البيضة عند تحريكها .

اذهي يا كثيرة البكاء، وتدكّري
الدم في جرحى
الذي يسيل ويسيل بلا نهاية،
والآلات المنتشرة
التي أطلقها بين السحاب
لأخفف من قسوة مصيري.
الستُّونوَة

ها هي السنونوَة المسافرة
تدفع بجناحها الخفيف النضر
ثلوج الشتاء،
وتجعل الهواء والبحر صافيين؛
ثمَّ بثغرها الصغير الأقرن
متلماً مطريقَة صغيرة،
تبني وتحفر المهد
للقادمة الفتية والناعمة
للعصفورة الصغيرة المرئية،
التي تخبيها، عندما تصل
من وراء البحار، تحت عارضة خشبية
أو تحت عقد قبة بوابة

رمي بيللو، يوم القصيدة الرعوية الثاني

ببير دو

رونسلر

قصيدة غنائية لـ "كاسندا"

أيتها الصغيرة الظرفية، هيّا نشاهد الوردة
التي فتحت هذا الصباح
ثوبها الأحمر الأرجواني للشمس،
حتى ضاعت في هذا الغروب
ثيّات ثوبها القرمزي
ولون بشرتها الشبيه بلون بشرتك.

واأسفاه! انظري كيف في وهلة قصيرة
أيتها المحبّة، قد تركت مفاتنها
واأسفاه! واأسفاه! تسقط على الأرض
احقاً أيتها "الطبيعة" الشرسة
لا تدوم وردة كهذه
(لا من الصباح حتى المساء!

إذا، إذا ما صدّقتي، أيتها اللطيفة،
وفيما عمرك يتزّين بالرُّهيرات
في تجده الأكثُر نصارة،

أقطفي، أقطفي شبابك:

فإن الشيخوخة كما فعلت بتلك الوردة
ستُثْبِل جمالك.

جمال طفولي في عمر الخمسة عشر،
ذهب مموج بحلقات مجعدة،
جيئ من الورد، سحنة فتية،
ضَحِّكَ توجّهه "الروح" نحو النجوم؛

طهارة جديدة بمثل هذا الجمال،
عنق من الثلج، جيد من الحليب،
قلب ناضج الآن في وسط من الخمرة الحامرة
جمال إلهي في سيدة من البشر؛

عين قادر على جعل الليالي نهارات،
يد ناعمة للتغلب على الهموم،
تقبض على حياتي بين أصابعها؛

أغنية مقطعة بهدوء،
أو ابتسامة، أو آلة،
لقد فنتت عقلي مثل أولئك السحرة.

كتاب "الحب" الأول.

□□

صلوة
لأجل انطونيو ماتشادو

- شعر: روبن دارييو -

■ ت: فاروق أحمد شريقي ■
- عن الإسبانية -

- (1) مجھولاً كان وھادئاً.. يختلف مزءَّ بعد مزءَّ.
- (2) نظرته هي من العمق.. فتكاد أن لا ترى.
- (3) عندما كان يتكلم.. كانت لديه مسحة من خجل ومن كبراء.
- (4) ونور أفكاره.. غالباً ما كان يرى متوجهًا.
- (5) كان مضيئاً وعميقاً.. كما كان رجلاً ذا إيمان قوي.
- (6) كان راعياً لآلاف من الأسود وألف من الأغنام بوقت واحد.
- (7) يقود عواصف.. أو يحمل شهداء من العمل..

- (8) أعاديب الحياة ومقاتن الحب واللذة.
- (9) كان يغنى قصائد عميقة.. أسرارها تنتهي إليه.
- (10) ممتنعياً مجنحاً غريباً.. أحد الأيام ذهب به إلى المستحيل.
- (11) أتوكس لالهي من أجل أنطونيو.. أن يحفظه دائماً.. أمين.

□□

د- متابعات

- 1- تضاريس الرعب والغموض في حياة وروايات أجاثا كريستي ..
..... يقلم: سعد الدين خضر



تضاريس الرعب والغموض في حياة روايات أجاثا كريستي

■ [إعداد: سعد الدين خضر ■

وطئه/

يزدحم عالم الرواية النسوية الإنكليزية بأسماء كثيرة...، ولاشك أن لهذه الظاهرة الثقافية تاريخها الحافل، عالجت جانباً منه الروائية فرجينيا وولف⁽¹⁾ إذ كتبت أنه “عندما نتحدث عن النساء الكاتبات، نحتاج إلى أقصى ما يمكن من الامتداد... لقد كانت الرواية وما زالت من أسهل ما يمكن للمرأة أن تكتبه، فالرواية هي الشكل الذي يتطلب أقل قدر من التركيز...!! إن ملاحظات الإذراء واللوم والاتهام بالدونية بشكل أو باخر التي تتلقاها النساء اللاتي يتعاطفين فنما ما، كانت تثير ردود أفعال مماثلة... وتصبح الرواية ذكرية فوق الذرورة أو مبالغة في أنوثتها. وتتفقد انسجامها التام أو جودتها الأساسية كعمل فني⁽²⁾. هكذا استشرفت فرجينيا وولف آفاق الرواية النسوية، وهكذا كتبت رواياتها، تلك التي يرى النقاد أن بعضها مثل بداية لكتابات أجاثا كريستي، أو أن بعض روايات كريستي مثلت امتداداً لروايات فرجينيا وولف!! (والتر آلين Walter Allen) في كتابه (الرواية الإنكليزية The English Novel): إن

أبطال فرجينيا وولف يبحثون دائمًا عن نمط من التغيرات الذي يفسر كل شيء، وفرجينيا وولف نفسها كانت تبحث عن نمط من المعنى خلال أبطالها، ويضيف أنها رواية ذات حدود ضيقة جدًا، من المضحك القول إنها لا تستطيع خلق شخصية، فشخصيتها مقتضى ونهاية، تماماً⁽³⁾.

ولعل أجد لنفسي العذر في الدخول إلى عالم أجاثا كريستي من باب فرجينيا وولف، فئة مميزة مشتركة في روايتيهما... إنها الإثارة والغموض!... ولكن ظهور أجاثا كريستي على مسرح الرواية الإنكليزية جاء بعد أن هدأت موجة فرجينيا وولف واستقرت وأصبحت كريستي (سيدة الرواية البوليسية) (كاتبة الجريمة الأولى) (سيدة الأسرار) (سيدة الموت)... الخ من الألقاب التي حصلت عليها وعرفت بها، واحتلت مكانة مرموقة في الحياة الثقافية في بريطانيا وأوروبا بل العالم!!! وطبعي أنها لم تقل هذه المرتبة اعتابًا، فقد كان هناك الكثير من الجهد الدؤوب والنشاط الجم الذي عبرت عنه هذه المرأة العجيبة، لا من خلال كتاباتها وأعمالها الإبداعية وحسب، وإنما من خلال سيرتها وحياتها اليومية الشرة والحافلة بالتفاصيل والأسرار!!!

ونستطيع أن نقرأ حجم نشاطها من خلال ما عرفناه عنها، ففي عام 1962 . مثلاً . أعلنت منظمة (اليونسكو) أن أجاثا كريستي أكثر كاتب بريطاني مفروه في العالم يليها شكبير!!! وإنها باعت قرابة أربعون مليون كتاب!!! وترجمت قصصها ورواياتها ومسرحياتها إلى مختلف لغات العالم بل معظمه!!! ويرى زوجها (ماكن مالوان)(4) أن ما يقرب من (2000) مليون قارئ قد قرأ كتبها إذا اعتبرنا أن كل كتاب مبيع يقرأه خمسة قراء!!!

هكذا إذن هي أجاثا كريستي، ولنبدأ الآن . وبعد هذه المدخلة السريعة . بالتعرف إلى حياتها التي كانت دون أدنى شك ذات تأثير قوي في أعمالها، ومن حسن حظ الباحث في حياة كريستي أنه يجد فيضًا من المعلومات والمفردات والتفاصيل عنها وعن كتبها ومسرحياتها وأسفارها وحياتها الخاصة! . ذاهيك عن سيرتها الذاتية، فقد نشرت لها ثلاثة سير شخصية: الأولى كتبها بنفسها⁽⁵⁾ والثانية

▪ concents ▪

كتبها زوجها (ماكس مالون) عبر مذكراته، والثالثة كتبتها الكاتبة الأمريكية (جانيت مورغان)(6).

أجاثا كريستي: السيرة الذاتية 1890 - 1976

ولدت أجاثا كريستي Agatha Christie في مقاطعة (ديفونشير) عام 1890 من أبي أمريكي وأم إنجليزية أثرت أن نقل إنجليزية الجنسية والوطن...، عاشت في بلدة (توركاي) معظم طفولتها، تقول عن نفسها: إنني قضيت طفولة سعيدة إلى أقصى درجات السعادة، تكاد تكون خلواً من أعباء الدروس والاستذكار، فانفسح لي الوقت لكي أتجول في حديقة بيتنا الواسعة وأسigo مع الخيال ماشاء لي المهو..!! وإلى والدتي يرجع الفضل في اتجاهي إلى الكتابة والتأليف، فقد كانت سيدة ذات فتنة، ساحرة الشخصية، قوية التأثير، وكانت تعتقد اعتقاداً راسخاً أن أطفالها قادرؤ على كل شيء...!! وذات يوم وقد أصبحت ببرد شديد ألموني الفراش قالت لي:

. خير لك أن تقطعي الوقت بكتابه قصة قصيرة ولست في فراشك.

. ولكنني لا أعرف.

. لا تقولي لا أعرف، فإنك (طبعاً) تعرفي، حاولي فقط وسترين(7).

وحاولت ووجدت متعة في المحاولة، فقضيت السنوات القليلة التالية أكتب قصصاً قابضة للصدر..!! يموت معظم أبطالها..!! كما كتبت مقطوعات من الشعر ورواية طويلة احتشد فيها، عدد هائل من الشخصيات بحيث كانوا يختلطون ويختفون لشدة الزحام، ثم خطر لي أن أكتب رواية بوليسية، ففعلت وأشتند بي الطرف حينما قيلت الرواية ونشرت، وكانت حين كتبتها متقطعة في مستشفى تابع للصلب الأحمر إبان الحرب العالمية الأولى.

تافت أجاثا تعليمها في البيت مثل فتيات كثيرات من العوائل الموسرة وحسب التقليد أذذك، ثم التحقت بمدرسة في باريس وجمعت بين تعلم الموسيقى والتدريب

عليها وبين زيارة المتحف والمعارض الكثيرة في فرنسا ولم تعجب بأساطين الرسم الذي في الفردين السادس عشر والسابع عشر وتلك مسألة تتم عن غرابة وخروج على المألوف في مثل هذه الحالات!!!.

عادت إلى إنكلترا وكانت في العشرينات من عمرها... تقدم لها عدد من الخاطبين الآثياء والقراء... رفضتهم جميعاً، حتى كان زواجها الأول من العسكري البريطاني (أرتشي كريستي) عام 1914 ومنه أخذت لقبها الذي لازمها طوال حياتها، ولكن زواجه منه فشل بسبب افتقادها (الصحبة المشتركة) أو (الرفقة الزوجية) وتلك قيمة أساسية في حياتها ظلت تؤكد عليها حتى بعد زواجه الثاني...، إذن كانت (الرفقة) التي تتغطى بها ولم يوفرها زوجها الأول فضلاً عن ارتباط (أرتشي كريستي) بعلاقة عاطفية مع امرأة أخرى ثم تصرفه مع (أجاثا) وكأنه ربة بيت ورفقة فراش!! كانت تلك أسباب انفصاليها عنه بالطلاق بعد أن أنجبت منه ابنتها (روزند).

تقول (جانيت مورغان) واضعة سيرة هذه الروائية:

"إن أجاثا كريستي هي سيدة ريفية بكل ما في الكلمة، ليس لأنها ولدت وتترعرعت في توركاي . المنتفع الصيفي جنوب بريطانيا . بل لأن مظهرها وعاداتها كانت مطابقة لحياة وعادات الحفنة التي عاشتها تماماً، ولم تمر في حياتها بأحداث درامية أو تسعى وراء المغامرة...".(8)

... في عام 1930 تزوجت أجاثا كريستي من (ماكن مالون) عالم الأثار المعروف بعد أن التقى به في إحدى سفراتها إلى العراق، وكان عمرها يومذاك 39 سنة بينما كان عمره 26 سنة!!.

وقد أتاح لها زواجه هذا أن تزور معظم بلاد الشرق الأدنى، فتجولت في بلاد العراق والشام ومصر وبيلاد فارس...الخ، ووفر لها هذا التجوال فرصاً ممتازة لكتابية أجمل رواياتها وقصصها المليئة بالأسرار، المفعمة بالغموض، المعتمدة ليس على موقع الحدث في بلاد الشرق الساحرة فقط وإنما على خيال الكاتبة الجامح، أيضاً ولغتها المتذبذبة السائلة وقدرتها الفريدة على ابتكار الشخصيات الغامضة والمثيرة وتحريكها عبر الرواية باتجاهات مختلفة تذهل القاريء!! بل تشدء وتدشهه!! ومتى

■ contents ■

ابنكر (السير أرثر كوفان دويل) شخصية (شلوك هولمز) وزميله (الدكتور واتسون)
كذلك نحت أجاثا كريستي شخصيات المفتش (هركول بوارو) والكلوينيل (بريس)
و(مس مين ماريل)...

ولعل الاستقرار العائلي الذي أتاحه لها زوجها من (مالوان) . فضلاً عن عوامل أخرى . كان من أسباب استقرارها النفسي والفكري مما هي فرص الكتابة والإنتاج الأدبي حتى وهي ترافق زوجها في إقامته بالمواقع الأثرية . يقول (ماكس مالوان)(٩)
في مذكراته عن طقوس الكتابة لدى زوجته شيدنا لأجاثا حجرة صغيرة في نهاية البيت^(٥) كانت تجلس فيها من الصباح وتكتب رواياتها بسرعة وتطبعها بالآلة الكاتبة مباشرة، وقد لفت ما يزيد على ست روايات بتلك الطريقة موسمًا بعد آخر...” ومن المفيد أن نذكر أن كريستي كانت قد انضمت رسميًا إلى بعثة التنقيب البريطانية في نينوى شمال العراق برئاسة (الدكتور تومسن كامبل) ثم إلى بعثة الأرجحية عام 1932 برئاسة زوجها . وكانت فضلاً عن جهدها التنقيبي، تجد الوقت الكافي للكتابة!! حتى أنه حين لا يتتوفر لها السكن في الموقع الأثري، تتصرف لها خيمة خاصة بعيداً قليلاً عن ضجيج الحفر تتمد إلى كتابة رواياتها وقصصها داخلها... وعن حياته المشتركة مع أجاثا، يقول مالوان:

”عشنا في بيت صغير ذي حديقة أسفل تل النبي يونس، وضم التل أيضًا مستودع أسلحة سنهاريب . الملك الآشوري . وكان الوصول من بيتنا إلى قمة نينوى تل قويشق يستغرق عشرين دقيقة على ظهور الخيل، ومن القمة نظر على مشهد شامل للمناظر الطبيعية والتاريخ...، ونظر من ارتفاع منه قدم فوق السهل إلى الغرب على الصنافف الشديدة الانحدار لنهر دجلة السريع الجريان ونرى عبر النهر مساجد الموصل وكنائسها“، في هذا البيت الموصلي الريفي وغير هذه الأجواء التاريخية والطبيعة الساحرة كانت كريستي تكتب، ليس هذا فقط، إنما كانت كثيراً ما تتهيا لشتاء الموصل الطويل بشراء كهيات من الخشب التماساً للدفء كلما اقترب موسم البرد وكانت تدفع بسخاء لقفال الأكراد التي تبيع الخشب، في هذا البيت . قليل الأثاث . احتاجت أجاثا مرةً لمنضدة تكتب عليها روايتها (اللورد . إيجوير يموت)

^(٩) ذلك البيت في موقع التمود الأثري قرب الموصل.

فقصدت سوق الموصل واشتريت بثلاث باونات منضدة، اعتبرها الدكتور كاميل ريسن هيئة التتفيق بتذيرأ...!!! ورغم أن الكتابة كانت شاغلها، فقد كان لها دورها ومهماتها ضمن بعثة التتفيق، كانت أجالاً كريستي . يقول مالوان . سخية دالماً وأسموزجاً للاسجام، ساعدت في إصلاح العاجيجات ووضع الفهارس لأنواع (القفي) الأخرى، كما ساعدت في التصوير الفوتوغرافي للبعثة. وبال مقابل، استطاع (مالوان) زوجها المخلص أن يرسم لها صورة مختلفة للعالم، وأن ينظم أعمالها على نحو لم تكن تتمناه، وكان يحل مشاكلها المالية سواء بالنسبة للأعليب دور النشر المستقلة، أو لتحايل منتجي الأفلام أو لمشاكلها مع أصحاب المسارح، أنه يجيد ترتيب المعلومات وتبسيطها.

أريد مما عرضته من تفاصيل عن هذا (المقطع) من حياة الكاتبة ربما يراها البعض ليست ذات بال . أن أتبه إلى ما توفر لها من (اطمئنان) و(رفقة) و(عمل لذيد) و(أجواء ساحرة) كانت بحاجة إليها كلها، فضلًا عن غوصها في أعمق التاريخ من خلال موقعه بحثاً عن كل مثير وغامض..!! ولا ننسى أنها لم تقدر في نينوى طوال فترة عملها بل تجولت في المناطق الأخرى في مصر وسوريا والأردن وفلسطين وبلاد فارس، وكان لها في كل موقع أثرى روایة أو قصة، لم أتناولها تفصيلاً، فمثلاً، قصتها (الولوة الشمس) مثلت تسجيلاً لزيارة قامت بها مع زوجها إلى (البتراء) في حدود عام 1933 . أمّا روایة (موعد مع الموت) وفي قصتها الخامس بالذات فتصف روعة بناء المسجد الأقصى وعظمة قبة المنشيدة على صخرة مرتفعة وجمال نقوشه... الخ⁽⁵⁶⁾.

ثم تعود لنصف رحلتها إلى (البتراء) وخطورة الطريق الصحراوي وكيف توقفت عند قرية (عين موسى) وترك السيارة لتركب الخيل إلى (وادي السيق) و(خزنة فرعون) صعوداً إلى القمة ثم حديثها مع الدليل العربي...، وكذلك فعلت في قصتها (نجمة فوق بيت لحم) عام 1965 . زارت الكاتبة مصر وعاشت فيها فترة درست حضارتها وتاريخها الفرعوني بالذات وكتبت الروایة المعروفة (موت على النيل) التي

⁽⁵⁶⁾ تذير في هذه الروایة شخصية (الكلوينيل كاريبي) حكمدار مدينة عمان وتدور أحداثها بين القدس وعمان والبتراء وطبريا.

■ contents ■

حولت إلى مسرحية عام 1946 بعنوان (جريمة قتل على الليل) كما كتبت الرواية الثانية (الموت يأتي في النهاية) وذلك عام 1945، كما كانت قد كتبت مسرحية (أخناتون) الملك المصري الذي فرض ديانة جديدة، وقد أعدت أجاثا كريستي لكتابه هذه المسرحية منذ زيارتها (الأقصر) جنوب مصر عام 1931، واستعانت بخبرة علماء الآثار ومعرفتهم بتاريخ مصر القديم في رسم شخصوص المسرحية التي أصدرتها إحدى دور النشر عام 1973...

إذن، هناك العديد العديد من الأعمال التي كان (التاريخ) قاعدتها وأرضيتها، وخيال الكاتبة الجموج بناؤها وعمارتها!! ولعل من الالتصاف أن تتسائل، كم من الكاتبات أتيت بهن العيش والتجوال في أور الكلدانيين وينسو الأشوريين وبتراث الأنبياء ومصر الفراعنة!!؟؟؟ قليل قليل بلا شك.

...هكذا عاشت كريستي وهكذا كتبت، حتى أنها عند بلوغها سن الخامسة والثمانين كانت قد أنتجت (85) كتاباً بمعدل كتاب لكل سنة!! وهو رقم خارق يعكس القدرة على الإنتاج والكتابة، يتسع على (مالوان) كيف نفسر هذه الظاهرة؟ إنها ناشئة عن حالة دائمة من الخيال الجامح.

اعتبرت هذه الكاتبة مسألة (الرفقة) كما أسلفنا عنصراً جوهرياً في السعادة الزوجية، كما مشاطرة الخبرات والمشاعر والأنكحارات والتغيير المميج عنها، ولعل هذه الأمور مجتمعة كانت من أسباب نجاح يومئما زواجهما من (مالوان) فقد استمرت حياتها معه (45) عاماً، أي حتى وفاتها عام 1976، ومن طريق ما يروي أنها كلما كانت تسأل عن سر تعلق (مالوان) بها ووجه لها كلما تقدمت في العمر وهي تكبره أصلأً تجيب: إنه أمر طبيعي، فزوجي عالم آثار يعشق الآثار القديمة!!.

اختفاء أجاثا كريستي:

في عام 1926 اختفت أجاثا كريستي لمدة عشرة أيام، وكان أن اشترك الشعب البريطاني في البحث عنها!! سواء مباشرة أو بمتابعة أخبارها، ولم يعرف أحد سبب ذلك الاختفاء المتمدد، لكن التكهنات عززت العملية إلى خوفها من فقدان والدتها أو

تأثرها بفقدانها، لكن جائت مورغان التي كتبت سيرتها عام 1985 أرجعت السبب إلى صدمة عاطفية كبيرة ولكن صدمتها تلك كانت الثانية، بعد صدمتها الأولى في إخفاق زواجهما من (ارتشي كريستي) وقد أخفت الكثير من ملابسات طلاقها وكذلك تفاصيل اختفاءها شأنها في كل قصصها!!!

الخيل الخلاق: منهاج أجاثا كريستي في الكتابة

لطالما ردت هذه الكاتبة، أن أعظم متعة يحس بها المؤلف هي اختيار الحكبات!! ففي قصصها ورواياتها كما في مسرحياتها نجد ذلك (الكم) الهائل من (الألغاز) (والحكبات الغامضة) سواء كان ذلك في البناء الفصصي أو المعماري الدرامي أو في الحوار أو الشخصيات، بل حتى في اختيار موقع الأحداث التي غالباً ما تكون مشوقة: موقع أثري، مدن شرقية، معابد، قصور ذات طابع، فنادق مميزة، قطارات أو طائرات، مضائق صحراوي مقطوعة، أنهار لها تاريخ... الخ، وفي العادة تلّجا الكاتبة إلى تكتيك قصصي يستند إلى (الحيلة أو الخدعة) كأسلوب إثارة وتشويق مفعم بالغموض، محرك لخيالها الشخصي...، يستدرج لغتها السينائية في تيار متصل من السرد التثري مجرد والمتصف لحياناً بالأحداث والإطالة، ولكن تبتعد المثل عن القارئ تبعد إلى إقحام بعض الألغاز والرموز التي تحتمل التأويلات والتفسيرات المتضادة في آن معاً، وبذلك تشد القارئ إلى متابعة الحدث دون أن يتبعدها عن المحور الأساسي للبناء الدرامي الذي خططت له باتفاق، لكن لا يخرج عملها مسطحة فحـاً !!

وفي حالات قليلة تعمد إلى إدخال واقعة من حياتها في رواية أو قصة بعد اجراء تمويه يضيع فرصة الكشف عن حقيقتها...، من ذلك ما أشار إليه (مالوان) في مذكراته فيما يخص رواية (التجويف) المسرحة، يقول "وهناك إشارة ترتبط بحدث في حياة أود أن أذكرها، يقول سير هنري في الرواية: (هل تتذكرين يا عزيزتي أولئك الأشقاء الذين هاجمونا في ذلك اليوم في الجانب الآسيوي من السفور؟.. كنت

■ contents ■

أصارع اثنين منهم كانا يحاولان قتلي، وما الذي فعلته لوسى؟ أطلقت رصاصتين، لم أكن أعرف أنه نديها مسدس... كانت أصعب نجاة في حياتي...) هذه حكاية حقيقة والفرق الوحيد أن أجاثا على خلاف اللنبي انكاثيل في الرواية كانت قد سلحت نفسها ليس بمسدس بل بصدمة مدورة تم تأخذ أجاثا كريستي كروائية بوليسية، أحداث رواياتها من سجلات الشرطة، أو المحاكم، كما فعل غيرها من كتاب الرواية البوليسية أمثال روايات (مع سبق الإصرار والترصد) ترجمان كابوت 1967 و (أغنية الجلا) نورمان ميللر 1979 و (أني انهم) غراهام غرين 1981 و (جرائم قتل في أطلنطا) جيمس بولدون 1985 وكذلك قصص سومرست موم المختلة.

ثمة منهج مميز للكاتبة، أنها تبتعد عن التأويل الرمزي للحدث ومنع القاريء منعه الوصول إلى التأويل الواقعي وفك طلاسم الغموض واللغوص في بحر التشابك الساحر لعلاقات شخصيات الرواية ببعضهم من جهة وبالحدث من جهة أخرى، وتضع الجميع: القاريء والحدث وأبطال الرواية تحت رهبة قدسية المكان الذي اختارته مسرحاً لأحداثها وغالباً ما يكون هذا الموقع كما ذكرنا أسطورياً ساحراً!! وبمرة أخرى: أنها تحرك أبطالها وشخصياتها وفق صيغ درامية كيكة مزدحمة بالخلفيات والتفاصيل، وتتصاعد حرارة الأحداث لتتصدم القاريء بنهيات مفعمة، بيد أن الكاتبة تقدم تراجيديا الفجيعة على أنها حدث عابر يتقبله القاريء المستمتع على أنه أمر لا بد منه!! هكذا هي الحياة برأي أجاثا كريستي... تيار جارف متصل مغمم بالتفاصيل والمفردات لا تتوقف لانتظار أحد أو للحزن عليه، وكأنما بذلك تبتآ بنهياتها، هكذا كان رحيلها يوم 12 كانون الثاني 1976، يقول (مالوان): عندما وصلت إلى الصفحات الأخيرة من هذه المذكرات توفيت عزيزتي أجاثا بسلام بينما كنت أدفع كريستا ذي العجلات إلى حجرة الجلوس بعد تناول طعام الغداء... لا يعرف سوى القليلين معنى العيش بانسجام بجانب ذهن واسع الخيال مبدع بهم الحياة بالحيوية... لقد كانت أجاثا كريستي، رواية مدهشة حقاً، امتلكت لغتها وأسلوبها وطريقتها في بناء الرواية، واحتفظت بذاكرة قوية تخدم تعاقب الأحداث في رواياتها وقصصها وتتنفس في تحريك أبطالها وفق السياق الدرامي الذي اختارته لكل رواية... وقد استخدمت الأنماط والخرافات والحقائق التاريخية أو المعاصرة على حد سواء وبنفس الدرجة من الوضوح

أو الغموض...!!.

تربيت أحياناً كريستي على عرش الرواية البوليسية الإنكليزية طوال نصف قرن دون مزاحمة، ولعل دراسة الناقدة البريطانية (جولييان سيمونز) عن أدب الجريمة وتقنيات الرواية البوليسية التي صدرت بعدة طبعات منذ عام 1985، لعل تلك الدراسة تمنح أحياناً كريستي المكانة التي حققتها في ميدان أدب الجريمة على صعيد عالمي، وقارئ كريستي بالإنكليزية يلحظ دون أدنى شك أنها استخدمت لغة وسطى سلسة وسالية، أنها لم تكتب بلغة (شكسبيرية) عالية رغم أنها ارتفت بأعمالها عن مستوى الإنكليزية المتدالولة أعلى لغة المحادثة اليومية ولعل هذا يفسر رواج قصصها ورواياتها لدى الأوساط الشعبية في بريطانيا وأوروبا وما وراء البحار، كما يفسر سهولة ترجمتها إلى مختلف لغات العالم.

... لم تتوقف موجة الرواية النسوية البوليسية بعد وفاة أحياناً كريستي، فقد شهدت أعوام التسعينيات - مثلاً - صدور مجموعة من الأعمال الروائية لكاتبات تألفن في سماء الرواية البوليسية: (فرانسز فايفيلد) التي اعتبرها النقاد من أفضل كتاب رواية الجريمة في بريطانيا لاسيما وأنها أفادت من تجاربها المثيرة أثناء عملها بوظيفة نائب المدعي العام، أصدرت (فايفيلد) عام 1995 روايتان (ظلال على المرأة) و(مسألة جريمة).

أما الكاتبة (أليسن لوري) أستاذة الأدب في جامعة كورنيل فقد صدرت لها رواية (ناس حقيقون) عام 1996. وهناك روايات مشهورات قمن أعمالاً كثيرة منها مثلاً (كارولين هيلبورن) التي كتبت الرواية البوليسية تحت اسم مستعار (أماندا كروس)!. وكذلك الكاتبة (كاذرин كوكسون)... وغيرهما كثير.

تساؤلات أخرى !!!

ثمة تساؤلات يمكن طرحها ونحن نختم هذه الموضوعة، فنقول: هل شكلت روایات أحياناً كريستي وقصصها ذات الطابع البوليسي قيداً على إبداعها في الأجناس الأدبية الأخرى؟... نعم، دون أدنى شك، فقد كان لنجاحها في مضمار

■ contents ■

الرواية البوليسية انعكاسات شعبية وأدبية، ومرويوات مالية هائلة، لذلك عارض عدد من ناشري رواياتها آلية رغبة لديها للتأليف باتجاه آخر...!!

ونتساءل أيضاً لماذا لم تقترب أجاثا كريستي من جائزة نوبل في الأدب ولماذا لم ترشح لها؟ رغم أن رواياتها أفل شهرة منها حصلت عليها، فرغم حجم إنتاجها الواسع وكثرة قرائتها فإن الكثير من النقاد وربما حكام جائزة نوبل للأدب يعتبرون كتاباتها (شعبية) أكثر من اللزوم، وأنها لا تعكس التفرد في الإبداع الأدبي بقدر ما تقدم الخبرة والتكتيك في الرواية الناجحة، أنها تخاطب مزاج القارئ لحظة التلقي ولا تكترث لأحكام عقله وتفسيراته كما لم تكن الروائية تكترث لآراء النقاد.

الهوامش .:

- (1) فيرجينيا وولف: رواية إنجليزية (1882 - 1941) اشتهرت في نهر التيمس، من رواياتها: الليل والنهر 1919، غرفة جاكوب 1922، السيدة غالوي 1922، الغبار 1927، الأمواج 1931، السنتين 1937، بين الفصول 1941.
- (2) ينظر مجلة (افق عربية) بغداد أيلول 1990، المرأة والرواية، ص 124.
- (3) ينظر مجلة (الطبيعة الأدبية) بغداد آب 1977، ص 38.
- (4) ماكس مالوان (1904 - 1978) عالم آثار بريطاني زوج أجاثا كريستي.
- (5) كتبت أجاثا كريستي سيرتها الذاتية عام 1934 من خلال قصتها المعروفة (لوحة غير منجزة) أو (الصورة الناقصة Unfinished Portrait) باسم مستعار (ميري ويستماكت) ثم كتبت (سيرتي الذاتية) بقصتها، أُنشئت عام 1977 بعد وفاتها.
- (6) كتبت جانيت مورغان هذه السيرة بتكليف من عائلة كريستي أواخر عام 1985 فجاءت بـ 393 صفحة شاملة حياة الروائية.
- (7) ترد هذه الرواية في عدد من التراجم العربية لروايات أجاثا كريستي.
- (8) (المجهول من حياة أجاثا كريستي) تلخيص لكتاب مورغان، يومية (الشورة) بعدد 1986/4/20.

(٩) (منكرات مالوان) ترجمة سمير عبد الرحيم الجلبي، دار المأمون ، بغداد 1987.

□□

Foreign Literature Quarterly , No 121

Winter 2005 , Thirtieth Year.

Contents

- 1- 1-Editorial by Editor in chief Dr. Bouthaina Shaaban .

A – Essays:

- 2- Arabic Prose and Prose Fiction since 1948, by Edward Saed, tr.By Thaer Deeb.
- 3- (En Lisant en ecrivant), By Julien Gracq, Tr.By Ziad Al – Aoden.
- 4- Myths In the Modern World, by Mersia Eliad, Tr. By Hasib Kasouha.
- 5- Newer than New criticism: Stylistics and Structaralism. by Henry Gifford, tr by mousa Assi.

B- Short Story:

- 6- A Funny Man's Dream, By Fiodor Dostoyevski, tr.by Thaer zein Al-Din.

- 7- The Summer of Beautiful White Horse, by William Saroyan, tr. By Fuad Abdel Mouttalib.
- 8- The Roles, by Ghazale Alizada, tr. By Salim Abodul Amir Hamdan.
- 9- The Chief. By Henrik Shenkyevitch, tr, By Fahd Hussin Al - Abbood.
- 10- The Russian Character, by Alexy Tolstoy, tr By Adnan Jamous.

C-Poetry:

- 11- New Poems, by Ramon Mayrata, tr. by Rifaat Atfeh.
- 12- Translated Patterns of French Poets, tr By : Ali Basha.
- 13- Great, Eloquent poets, by French Poets, tr by Wafa Shawkat.
- 14- A Prayer for Antonio Machado , by Ruben Dario, tr. By Farouk Ahmad Al -Shreqi.

D- Follow Ups:

- 15- Relief of Horror and Mystery in Life and Novels of Agatta Christy, By Saad Al – Din Khadr.

□□

■ concents ■

الآداب الأجنبية، العدد 121، شتاء 2005
السنة الثلاثون

المحتويات :

ر.م	العنوان	اسم الكاتب	اسم المترجم	ص
1.	هذا العدد: ـ المقلل	د. بحية شعبان		7
2.	النشر والنشر القصصي العربيان منذ عام 1948	ادوارد سعيد	ثائر ديب	13
3.	الأدب والتصوير	جوليان غراك	زياد العودة	38
4.	الأمساطير في العالم الحديث	ميرسيا إيلياد	حسيب كاسوحة	51
5.	النقد الأحدث من ال الحديث الأسلامية والبنيوية	هنري جيفورد	موسى عاصي	72
ـ القصة				
6.	حلم رجل مضحك	فيودور دوستويفسكي	د. ثائر زين الدين	83
7.	صف الحسان الأبيض الجميل	وليم سارويان	د. فؤاد عبد المطلب	107
8.	الأدوار	غزالة عليزاده	سليم عبد الأمير حمدان	116
9.	الزعيم	هنريك شينكليفتش	فهد حسين العبود	128
10.	الطبع الروسي	الكتسي تولستوي	عذنان جاموس	138

concents

ر.م	العنوان	اسم الكاتب	اسم المترجم	ص
ج- الشعر				
11	قصائد التخم الجديدة	رامون ماريانا	رفعت عقلة	153
12	ترجمة الشعر ونماذج	شراة فرنسيون	علي باشا	163
13	الشعراء "الكتاب"	شراة فرنسيون	فؤاد شوكت	171
14	صلة لأجل انطونيو	روبن دارتو	فاروق أحمد شفيقى	179
د- متابعت				
15	تضاريس الرعب والغروض في حياة ورويات أجيالاً كثيرة	سعد الدين خضر		183

□□□